أبحاث أدبية ونقدية

الدكتور جميل حمداوي

١ ـ السرد الروائي المغربي: بين التجنيس والتجريب والتأصيل التراثي

على الرغم من حداثة الرواية المغربية فإنها حققت في العقود الأخيرة تراكما كميا لايستهان به(أكثرمن ٤٠٠ نص روائي)، وتغيرا كيفيا ملحوظا في الشكل والأسلوب والقالب الفني. وعرفت هذه الرواية عدة مراحل فنية يمكن اختزالها في المراحل التالية:

١- **مرحلة الأشكال الجنينية** التي مهدت للرواية، وتتمثل في المقامة والمقالة والمناظرة والقصة والأقصوصة والقصة القصيرة والرحلة والتاريخ والسيرة والتصوف(**الرحلة المراكشية أوالمساوئ الوقتية** لمحمد بن الموقت المراكشي، **ووزير غرناطة** لعبد الهادي بوطالب، و**الزاوية** للتهامي الوزاني...)؛

٢- **مرحلة التأسيس أوالاستنبات أو التجنيس الفني** لنوع الرواية من خلال معايير الرواية الغربية (**في الطفولة** لعبد المجيد بنجلون **ودفنا الماضي** لعبد الكريم غلاب و**الريح الشتوية** لمبارك ربيع باعتبارها نماذج تأسيسية لهذه المرحلة)؛

٣- **مرحلة التجريب** التي اتخذ فيها الروائيون الغرب مرآة للحداثة والإبداع والانزياح السردي؛

٤- **مرحلة التأصيل** التي اتخذ فيها الروائيون التراث مرآة للحداثة والخلق والتجاوز.

وإذا كانت البداية الجنينية للأشكال السردية الروائية قد بدأت منذ الثلاثينيات من هذا القرن (كتبت رحلة ابن الموقت في ١٩٣٠م الموافق لــ١٣٥١هـ)، ومرحلة التجنيس قد انطلقت مع منتصف الخمسينيات من القرن الماضي(كتب نص **في الطفولة** لعبد المجيد بن جلون سنة ١٩٥٦م، وهو أول نص روائي مغربي كلاسيكي)، إلا أن مرحلة التجريب الروائي قد بدأت منذ أواسط السبعينيات مع نصوص أحمد المديني(**زمن بين الولادة والحلم**١٩٧٦)، وعبد الله العروي(**الغربة** ١٩٧١، و**اليتيم** ١٩٧٨)، ومحمد عز الدين التازي(**أبراج المدينة** ١٩٧٨)، وسعيد علوش(**حاجز الثلج** ١٩٧٤)، حيث نلاحظ في هذه النصوص السردية التجريبية تداخل الضمائر، وتعدد السراد، وتيار الوعي، والمنولوج وخاصية التذويت(تبئير

الذات)، وشعرنة الخطاب السردي، وتداخل الأزمنة والإيقاعات السردية، والإيجاز في الوصف،وتوظيف خطاب التغريب والتعجيب، وخلق بوليفونية سردية(تعددية أسلوبية) قائمة على الباروديا والتهجين والمفارقة والسخرية واستنطاق المستنسخات النصية. بيد أن هذه الإبداعات الروائية تبقى محاولات فردية متناثرة لتتحول على ظاهرة جماعية مع بداية الثمانينيات خاصة مع ظهور أعمال كل من مبارك ربيع(**بدر زمانه- رفقة السلاح والقمر**...)، وأحمد المديني(**وردة للوقت المغربي**...)، ومحمد عز الدين التازي(**رحيل البحر**)، والميلودي شغموم(**الأبله والمنسية وياسمين**١٩٨٢)، وسيصبح التجريب بعد ذلك سمة مميزة للرواية المغربية في التسعينيات وما بعدها إلى يومنا هذا.
ولم تختر الرواية المغربية طريقة التجريب إلا لإرضاء الخطاب النقدي المغربي المعاصر في مجال السرديات الذي انفتح على المقاربات البويطيقية والأسلوبية والسيميائيات ، وكذلك لإضفاء الحداثة والمعاصرة على النص السردي وتكسير قواعد النص الروائي الكلاسيكي أو التقليدي.
وكان النص المنزاح عنه يتسم بتسلسل الأحداث وخطية السرد والإيقاع(بداية وعقدة و صراع وحل ونهاية)، وتوخي المنطق والتوجيه المحكم في التعامل مع الأحداث ، والتمركز حول الشخصيات الإنسانية النموذجية الحية، والمسماة علميا(بفتح اللام) ، والمحددة بدقة بصفاتها الفيزيولوجية وأدوارها النفسية والأخلاقية والاجتماعية والسردية.
وكان هذا النص الروائي الكلاسيكي يزاوج بين البطل الفردي السلبي والبطل الجماعي الإيجابي(**المعلم علي** لعبد الكريم غلاب **والريح الشتوية** لمبارك ربيع) ، ويسهب في وصف الشخوص والأمكنة والوسائل والأشياء بطريقة واقعية مشحونة بالتوتر الدرامي والبعد الموضوعي والطبيعي؛ وذلك باختيار فضاءات مرجعية واقعية كفضاء البادية والمدينة. و غالبا مايستعمل هذا النص الروائي تقنيات سردية كالرؤية من الخلف وضمير الغائب . وبالتالي، يتحكم السارد العارف بكل شيء (الراوي المطلق) في رقاب الشخصيات ومصائرها مادام يملك معرفة خارجية و داخلية كلية كالإله الخفي كما يسميه **فلوبيرFLAUBERT**. ويتدخل هذا السارد في عملية السرد والحكي تعليقا وتقويما وتفسيرا وأدلجة. ويوظف في هذا النص الكلاسيكي التسلسل الزمني الكرونولوجي، ويهيمن الخطاب

المسرود على حساب الخطاب المعروض والمسرود الذاتي. وقد يركن الكاتب إلى التقرير والريبورتاج التسجيلي والتشخيص الحرفي ولاسيما في الروايات ذات الأطروحة(**دفنا الماضي والمعلم علي** لعبد الكريم غلاب و**الريح الشتوية** لمبارك ربيع و**إكسير الحياة** لعزيز الحبابي...).

تجاوزا لهذا النص الكلاسيكي، سارع الروائيون المغاربة إلى تجريب الكتابة السردية الجديدة؛ وذلك لأسباب ذاتية وموضوعية يمكن حصرها في النقط التالية:

١- المثاقفة مع الفلسفة الغربية وآدابها: قراءة وترجمة وكتابة وتتلمذا؛

٢- التأثر بالرواية الفرنسية الجديدة(كلود سيمون ، ميشيل بوتور، آلان روب غرييه، جان ريكاردو،.....)، ورواية تيار الوعي أو الرواية المنولوجية (جيمس جويس، فيرجينيا وولف، وهمنغواي، ودون باسوس، وكافكا، ومارسيل بروست...)؛

٣- الاطلاع على النصوص الروائية العربية الجديدة(عبد الرحمن مجيد الربيعي، الطيب صالح، غسان كنفاني، عبد الرحمن منيف،غالب هلسا، وحيدر حيدر....)؛

٤- التحولات التي عرفها العالم العربي والإسلامي سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا ولاسيما بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧م؛

٥- التمرد عن الأنماط والقوالب الفنية الكلاسيكية.

وعليه، فقد بدأ الروائيون الجدد في تنويع التيمات(التذويت- المجتمع- السلطة- الهجرة- البطالة- القهر- الجنس- الفقر- الموت- الإخفاق- الغربة- الشطارة- العبث...)، والأشكال الفنية(المحكي الشاعري- البوليفونية- العجائبية- الخطاب البيكارسكي- التشظي- التناوب السردي- الروائية في الرواية- السرد الرمزي والأسطوري....).

ومن أهم خصائص الرواية المغربية التجريبية تداخل الأزمنة ، وذلك بتداخل الحاضر مع الماضي والمستقبل في شكل تداعيات وأحلام واسترجاعات كما نجد في رواية **رفقة السلاح والقمر** لمبارك ربيع، و**أوراق** لعبد الله العروي ، **وزمن بين الولادة والحلم** لأحمد المديني، و**حاجز الثلج** لسعيد علوش. ويلاحظ كذلك شعرنة الخطاب الروائي حيث يتداخل المحكي السردي النثري مع الخطاب الشعري كما في كتابات محمد عز الدين التازي(**المباءة**) وأحمد المديني. وتستخدم الأجناس الأدبية داخل

الرواية لدى محمد برادة في (**الضوء الهارب**)أو خناثة بنونة في (**النار والاختيار**). وتوظف كذلك تقنية الهوامش عند العروي في (**أوراق**)، دون أن ننسى لجوء الروائيين المغاربة إلى التعددية الأسلوبية واللغوية وتنويع الأجناس كما في رواية (**لعبة النسيان**) لمحمد برادة.
وتستدعي هذه الرواية الجديدة القصاصات الإذاعية والإشهارية كما في (**البرزخ**) لعمر والقاضي إلى جانب استدعاء الصور والخط والرموز والوثائق مثل رواية(**إمليشيل**١٩٨٦) لسعيد علوش، وأسطرة المحكي السردي في رواية (**بدر زمانه**) لمبارك ربيع، والتركيز على تقنية المسخ العجائبي(**أحلام البقرة** لمحمد الهرادي، **وسماسرة السراب** لبنسالم حميش)، وفضح أسرار اللعبة الروائية كما في **لعبة النسيان** لمحمد برادة و**أوراق** للعروي. كما التجأت هذه الرواية إلى التشظية والخراب الروائي في كثير من النصوص ولاسيما في **المباءة** لعز الدين التازي و**البرزخ وطائر العنق** لعمر والقاضي ، ووظف التخييل البيكارسكي أو الشطاري في **الخبز الحافي** و**الشطار** لمحمد شكري، و**الرحيل** و**الألم** للعربي باطما ، والتذويت في **الضوء الهارب** لمحمد برادة والاسترجاع في رواية **جنوب الروح** لمحمد الشعري.
وإذا حاولنا تقويم هذه الظاهرة التجريبية فإن مايمكن قوله : إنها نتاج لظاهرة المثاقفة والاقتباس والتأثر بالرواية الجديدة الغربية أو التأثر بالرواية العربية الجديدة التي يمثلها صنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وإدوار الخراط وعبد الرحمن منيف وغسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا وإلياس خوري وبهاء طاهر وإبراهيم أصلان وصبري موسى وعبد الحكيم قاسم وجميل إبراهيم عطية وسليم بركات واللائحة تطول.
ويلاحظ أيضا أن هذه التجربة الإبداعية المغربية إفراز لسلطة النقد السردي والتخطيط المسبق مما أوقع كثيرا من النصوص الروائية في مغبة التقليد وتطبيق منجزات الخطاب السردي المعاصر. ولا ننسى أن نقول: إن معظم النصوص السردية المغربية الجديدة كانت تستحضر في لاوعيها أثناء انكتابها نظريات تودوروف وجيرار جنيت وجيمس جويس وبويون وميخائيل باختين والشكلانيين الروس ومكتسبات نظرية التقبل وجمالية القراءة وتصورات لوسيان گولدمان وجورج لوكاتش حول البطل الفردي والجماعي.

وكل هذا جعل الرواية التجريبية المغربية عبارة عن تمارين سردية فيها نوع من التكلف والتصنع " الإبداعي" تخلو من الطبع وفطرية الخلق والإلهام، بعيدة عن المحلية والأصالة وعبق التراث والتميز الفني الحقيقي.
وتتسم هذه النصوص كذلك بالجري وراء بريق الحداثة واستحضار منجزات السرد الغربي وما تم تحقيقه فنيا وتقنيا وإنسانيا، ولكن غابت معه الهوية وأصالة التراث والإبداع بشكل كبير ولافت للنظر.
وقد سقط السرد مع الرواية الجديدة المغربية في البيوغرافيا والسيرة الذاتية وأوهام الفرد ونرجسيته الرعناء ووساوس الوعي واللاوعي والغرق في التجريد الشاعري والفلسفي، وابتعد عن القضايا السياسية الساخنة الراهنة كالاستبداد وانعدام حقوق الإنسان باستثناء بعض الروايات(**البرزخ** و**الطائر في العنق** لعمر والقاضي ولكن من وجهة إيديولوجية يسارية).
ومن مآخذنا عن هذه الرواية غياب المتعة السردية والحبكة الروائية إلى حد كبير، وطغيان النفس القصير بسبب غياب الوقفات الوصفية والمشاهد الدرامية، إذ تم إقصاء الوصف بشكل ملحوظ غير مبرر ليعوض بالمسرود جريا وراء تقنيات الرواية الجديدة. ولكن غياب الوصف قد أدى بهذه الرواية إلى أن تكون باهتة لايمكن أن تصل إلى مثيلتها الغربية أو العربية في المشرق ولا إلى نماذج عبد الكريم غلاب الكلاسيكية(**دفنا الماضي** و**المعلم علي**)، أو مبارك ربيع(**الريح الشتوية**)، وروايات محمد زفزاف(**المرأة والوردة**)، أو بهوش ياسين(**أطياف الظهيرة**)..كما أن حجم صفحات نصوص الرواية الجديدة ضئيل جدا . فمن خلال استقراء نسبي لمجموعة من الروايات وجدنا روايات لاتتعدى المائة صفحة وما أكثرها! وقليلا ما نجدها تتعدى المائتين ؛ لذلك يصعب تجنيسها داخل خانة الرواية لقربها من جنس القصة الطويلة أو القصيرة. بينما الروايات الكلاسيكية هي على عكسها تمتاز بكثرة الصفحات وطول النفس مثل: روايات غلاب ومبارك ربيع. وتعد رواية **أطياف الظهيرة** لبهوش ياسين – في اعتقادي- أكبر نص روائي مغربي من حيث الحجم إلى حد الآن، إذ تبلغ صفحاتها(٤١١) صفحة من الحجم الكبير. وهذا يبين لنا تميز النصوص الكلاسيكية وسموها بالمقارنة مع النصوص الروائية الجديدة من حيث السرد والوصف والتشويق الفني والحجم الكمي والمتعة الحكائية والحوار

الدرامي. وأعتبر شخصيا (**دفنا الماضي)** لعبد الكريم غلاب من أجمل النصوص الروائية المغربية فنية ووصفا ومتعة إلى حد الآن!.
ويلاحظ كذلك أن انتقال الروائيين الجدد إلى النمط الروائي التجريبي لم يكن طبيعيا يراعي آفاق انتظار القارئ وتطورات الواقع المغربي موضوعيا. فنحن لم نكتب بعد روايات كلاسيكية كافية مثل مصر أو دول الشام لإشباع نهم القارئ المغربي وتأسيس عرف أدبي ثابت لمرحلة معينة. إذ سرعان ماانتقلنا بشكل مفاجئ إلى الرواية الجديدة دون مواكبة لظروف الواقع المغربي التي لم تكن مماثلة إطلاقا لظروف الرواية الجديدة الفرنسية بسبب هيمنة القطاع الفلاحي، والتخلف على جميع المستويات والأصعدة، وتعثر سياسة التصنيع، ونقص التقنية ، وغياب الرأسمالية المشيئة ذات البعد التقنوقراطي.
وعليه، فالتجريب الروائي في المغرب لم يكن سوى موضة سردية مفتعلة لعدم تفاعلها جدليا مع الواقع المغربي المتخلف والقارئ الذي لم يشبع بعد من معين الروايات الكلاسيكية القليلة جدا. و ماالتجريب الروائي في الحقيقة إلا تقليد للرواية الغربية وتطبيق لتوصيات النقد السردي المعاصر لكسب رهان التجديد على حساب الهوية والأصالة والإبداع والابتكار وإثبات الذات، وإقصاء الثقافة والتراث والتخييل السردي القديم. وإذا كان هذا هو حال الرواية التجريبية. فما هو شأن الرواية التي سارت على خطى التأصيل وتوظيف التراث، أو مايسمى بالرواية التراثية؟
بعد استنفاد الرواية التجريبية لقدراتها الإبداعية وطاقاتها التعبيرية وسقوطها في "التمرينية" والخضوع لسلطة النقد السردي والتقليد الأعمى للرواية الغربية وخفوت بريق ولمعان الحداثة، بدأ الروائيون المغاربة يفكرون في الهوية وإعادة الاعتبار للتراث وقراءته قراءة جديدة وتأويله انطلاقا من تصورات جديدة والتواصل معه إيجابا تأثرا بتجربة جمال الغيطاني في(**الزيني بركات)**، ورضوى عاشور في(**ثلاثية غرناطة)**، وإميل حبيبي في (**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)**، ونجيب محفوظ في(**ليالي ألف ليلة)** ومحمود المسعدي في **(حدثني أبو هريرة. قال...)**، وواسيني الأعرج في (**نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري)**، وأمين معلوف في (**ليون الإفريقي)**.

وهكذا وجدنا في المغرب بنسالم حميش يتزعم كتاب التأصيل ويدخل الرواية التراثية من باب التخييل التاريخي ويفوز بعدة جوائز عربية على روايتيه(**مجنون الحكم** و**العلامة**) ، ويدين فيهما الاستبداد والتسلط والقمع والظلم الاجتماعي مناديا إلى دمقرطة الحكم وإحقاق إنسانية الإنسان. وقد اختار في روايته **مجنون الحكم** الخليفة الفاطمي **الحاكم بأمر الله** نموذجا للمتسلط المريض نفسانيا الذي يسحق رعيته من أجل تحقيق رغباته الذاتية بطريقة مازوشية. وانتقى كذلك شخصية **ابن خلدون** في **العلامة** ليكون شاهدا على عصر يعج بالتناقضات السياسية والاجتماعية والظلم واستبداد الحكام وقهر الرعية والتحكم في رقاب العلماء إذلالا وتجويعا وإخضاعا. وبذلك صارت روايات بنسالم حميش التراثية ولاسيما رواية (**محن الفتى زين شامة**) خطابا سياسيا رمزيا لفضح الراهن السياسي الاستبدادي عبر توظيف التراث العربي الوسيط بلغته وتعابيره المسكوكة لإضفاء جمالية فنية رائعة على السرد وتحميله بأبعاد ثقافية وسياسية راهنة ومستقبلية. ونحس من اندماجنا الكلي في هذا التخييل التراثي أننا قريبون من هويتنا وأصالتنا دون أن يسقط الكاتب في الاجترار أو الاستنساخ. إذ لايكتب بنسالم حميش التاريخ ولا الرواية التاريخية التي كتبها جورجي زيدان أوعبد الهادي بوطالب(**وزير غرناطة**)، بل يعيد كتابته بطريقة جمالية افتراضية قائمة على التخييل وملء الثغرات واستقراء اللاشعور التاريخي وكتابة المسكوت عنه وماهو شعبي لإضاءة ماهو رسمي. إنه الراهن في الماضي ، أو الماضي يعود مرة أخرى في الراهن. إنها رواية الثقافة والجمال والتراث والروح الشرقية.

وفي هذا المنحى نجد رواية أحمد توفيق (**جارات أبي موسى**) التي يزاوج فيها الكاتب بين التخييلين : التاريخي (رصد فترة الحكم المريني المتميز بالجور والاستبداد والتوسع الحدودي وكثرة الأوبئة وتعاقب سنوات الجفاف وبذخ الحكام الذي يتمظهر في الترف ونقوش العمارة)، والصوفي(التركيز على شخصية أبي موسى المناقبية ذات الكرامات الإصلاحية الخارقة). ويمكن أن نستحضر نصوصا إلى حد ما تراثية مثل: **عين الفرس** لشغموم الميلودي، و**بدر زمانه** لمبارك ربيع...

وما يميز الرواية التراثية أو التخييل التراثي هو الانتقال إلى الفترة التاريخية المتخيلة لاعتماد لغتها وأجوائها الإبداعية وتعابيرها وحواراتها

الفنية لخلق أصالة حداثية تنبني على الوعي الحقيقي والتفرد والاستقلالية والإبداع والتواصل الحي مع الماضي وتشغيل المستنسخات التراثية والتناص بطريقة حوارية أو اعتماد المحاكاة الساخرة والأسلبة والباروديا.
وعلى الرغم من هذا، فمازالت الرواية ذات التخييل التراثي لم تأخذ وجودها في الساحة الإبداعية بالمغرب، ولم يتحقق فيها التراكم الذي عرفته الرواية التجريبية؛ وذلك لأسباب عدة يمكن إجمالها في خوف الروائيين من الوقوع في الاجترار أو تكريس الماضي واستعارة لغة لم يعد لها سياقها الآن تداوليا، أو خوفا من الوقوع في إسار التراث دون القدرة على تجاوزه ،أو لسيطرة مفاهيم الرواية الغربية على أذهان الكثير من روائيينا المغاربة تجعلهم يكتبون روايات على مقاس الوصفة الغربية ناهيك عن التوجهات الإيديولوجية ولاسيما اليسارية ذات الطرح الاشتراكي أو اليمينية ذات التوجه الليبرالي التي ترفض أي توجه إسلامي تأصيلي (أحمد المديني وموقفه من روايات بنسالم حميش التراثية ولاسيما روايته **محن الفتى زين شامة** حيث اعتبرها رواية رجعية قائمة على الاجترار والتقليد واستنساخ التراث- **الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي ٦ يونيو ١٩٩٣ ص:٧**).
هذا ، وإن الذين قرأوا روايات نجيب محفوظ في الغرب بعد ترجمة أعماله الإبداعية بمناسبة حصوله على جائزة نوبل قالوا:" C’EST NOTRE BALZAC !" " إنه بلزاك عربي!". ويعني هذا أنه كان وفيا للمدرسة الواقعية وتعاليم السرد الروائي الغربي، ولم يضف شيئا إلى السرد الروائي العالمي من الناحية الفنية والسردية إلا بعد أن بدأ مؤخرا في استثمار الكتابة التراثية.
وكم كانت دهشتي لما سمعت باحثا إسبانيا يدخل إحدى مكتبات مدينتي في المغرب(**الناظور**) يسأل عن رواية جمال الغيطاني" **الزيني بركات**"! فتعجبت كثيرا لهذا الباحث الذي يريد أن يعرف أصالتنا وعبق الشرق وتراثه العريق وبيانه الساحر، بعد أن سئم من قراءة النصوص الروائية الغربية التي يقلدها روائيو العالم العربي بنهم شديد وحرفية تقليدية عمياء رغبة في التسلق الحداثي والتجريبي .
ويمكن أن نرسم آفاقا للرواية المغربية بصفة خاصة والرواية العربية بصفة عامة من أجل أن تساهم في إثراء السرد العالمي وتنويعه. ولايعني هذا أننا

نقيد الكتاب والمبدعين بوصفات جاهزة وتعاليم مقننة تقتل روح الإبداع وملكات الخلق والتجاوز، بل هي عبارة عن إرشادات وآراء شخصية قد تساهم في بلورة خطاب روائي عربي أصيل على غرار المسرح الاحتفالي(رؤية عبد الكريم برشيد)، والشعر (استثمار الإيقاع الخليلي بعد فشل التجارب الشعرية المعاصرة ولاسيما قصيدة النثر)، والنقد العربي(القراءة التأويلية عند عبد الفتاح كيليطو، والقراءة التشريحية عند عبد الله الغذامي،....)، والتشكيل(استثمار الخط العربي الإسلامي ...)، والسينما(يوسف شاهين يشتغل على شخصية ابن رشد)، والموسيقى(الطرب الأندلسي، الموسيقى العربية الأصيلة)...

وإليكم بعض المقترحات التي يمكن الاسترشاد بها في كتابة رواية عربية معاصرة أصيلة قصد المساهمة في بناء ثقافة عالمية متنوعة ولكنها ذات ملامح خصوصية مرتبطة بالهوية والبيئة المحلية والوحدة القومية والخصوصية الدينية والروحية:

١- توظيف التراث توظيفا إيجابيا للتعبير عن الراهن والمستقبل؛

٢- الجمع داخل هذا التراث بين المتعة الفنية الجمالية والثقافة المرجعية؛

٣- استغلال تقنيات السرد العربي القديم وأشكاله الحكائية وقوالبه الأسلوبية؛

٤- أن يكون توظيف التراث نابعا من رؤية فلسفية إنسانية إسلامية ذات بعد جمالي وحضاري وتصور شمولي مع الابتعاد عن فلسفة العبث واللاجدوى والاستهتار البيكارسكي(الإباحية والشطارة والصعلكة)؛

٥- الاستفادة من آليات التخييل العجائبي والغرائبي كماهو مبثوث في كتاب **ألف ليلة وليلة** أو **كليلة ودمنة** لابن المقفع كما فعل جورج لويس بورخيس(**JORGE LOUIS BORGES**) الكاتب الأرجنتيني الذي استثمر الليالي أحسن استثمار في نصوصه الإبداعية؛

٦- استغلال الأشكال الشعبية والأنماط الدرامية والقوالب الشعرية والخطابات الحكائية وصيغ القرآن والحديث؛

٧- استثمار الخطاب الفلسفي أو الصوفي أو العلمي أو التاريخي أوالسياسي أو الديني في بناء روايات تراثية تحمل أبعادا رمزية إيجابية مثل الاشتغال على شخصيات تراثية في مجالات عدة

أوأحداث بارزة كانت لها دلالات في تغيير مجرى التاريخ في الماضي كالاشتغال على ابن رشد،وحي بن يقظان،وابن خلدون،والحاكم بأمر الله، والحجاج، والحسن والحسين، والمهدي بن تومرت.....؛

٨- توظيف المستنسخات النصية والخطابات التناصية التراثية في بعدها الحواري والتفاعلي عبر وسائط السخرية الهادفة والمفارقة والباروديا والأسلبة والتهجين؛

٩- تطوير أدب المقامة والرحلة والتراجم وأدب الرسائل والمناظرة في إطار بلورة رواية عربية أصيلة؛

١٠- الاستفادة من القصة القرآنية و طرائقها في السرد والتعبير والتدرج في القص واستخدام اللغة المهذبة السامية في التعبير عن ثنائية الخير والشر واحترام مقاصد الشريعة الإسلامية؛

١١- تشغيل أدوات البلاغة العربية القديمة بصيغ تداولية رمزية تثري النص وتمتع المتقبل، ولكن بدون تغريب في اللغة أو تعقيد أوغموض؛

١٢- الابتعاد عن توظيف اللغة الجنسية والخطاب الإباحي وصور"**الدعارة**" المستهجنة، و تجنب كل خطاب سردي قد يمس بالعقيدة وأعراض المسلمين والمقدسات الدينية والثوابت المتعارف عليها في المجتمع العربي والإسلامي؛

١٣- الارتباط بالأصالة والهوية والتواصل بين الأنا والآخر بطريقة إيجابية قوامها الحوار و التعارف والتعاون والتعايش والتكامل؛

١٤- التركيز على الجانب الروحي والمناقبي ووصف سحر الشرق و تبيان عبق الدين في تشكيل رؤية الرواية الجمالية والمقصدية دون نسيان المشاكل الحقيقية التي يعانيها الإنسان المسلم على المستوى الدنيوي والواقعي، وذلك بنقد كل مظاهر الفساد والدعوة إلى التعمير الفاضل وبناء الإنسان المسلم الصالح ؛

١٥- ضرورة الانفتاح على طرائق السرد العالمي مع الاحتفاظ بخصوصيات السرد العربي وتراثه الفني والجمالي في إطار التفاعل والحوار والتكامل الثقافي والفني دون انغلاق أو تعصب أوتطرف؛

١٦- اختيار المواضيع التي تؤرق الإنسان العربي خاصة موضوع السلطة والاستبداد السياسي و حرية المجتمع وحقوق الإنسان ودمقرطة النظم السياسية في إطار الشورى والانتخاب العادل؛ونبذ التفرقة والحروب بين المسلمين وتناول القضايا المعاصرة كالصراع الحضاري والديني والتكنولوجي في ما يخدم الإسلام والإنسانية.

تلكم- إذاً – أهم النقط المقترحة لصياغة سرد روائي عربي معاصر إذا أردنا المساهمة في إغناء الأدب العالمي. ولايمكن أن نصل إلى الآخر إلا إذا تحدثنا عن خصوصيتنا وحضارتنا، وعبرنا عن هويتنا بلغتنا البيانية وبلاغتها الجمالية الساحرة، ونقلنا إليهم أجواء الشرق الساحرة وعوالمه الروحية ومناقبه الصوفية وفضاءاته العجائبية والرمزية والتاريخية.

٢ - الرواية البيكارسكية أو الشطارية

أ- الدلالات اللغوية والاصطلاحية:

لم تظهر لفظة **بيكاريسكاPICARESCA** باعتبارها لفظة إسبانية إلا في نهاية الربع الأول من القرن السادس عشر، قبيل ظهور الرواية الشطارية الأولى في الأدب الإسباني للروائي المجهول ألا وهي: La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidad[١] (**حياة لاثاريو دي طورميس وحظوظه ومحنه**).
وتدل هذه اللفظة على جنس أدبي جديد تشكل في إسبانيا لأول مرة. ثم، انتقل بعد ذلك إلى فرنسا وألمانيا وانجلترا وأمريكا. و تعني هذه الرواية ذلك المتن السردي الذي يرصد حياة **البيكارو** أو الشطاري المهمش؛ لذلك تنسب هذه الرواية إلى بطلها **بيكاروPicaro** (الشاطر) أو(المغامر) الذي يقول عنه قاموس الأكاديمية الإسبانية:" نموذج شخصية خالعة و حذرة وشيطانية وهزلية، تحيا حياة غير هنيئة كما تبدو في عيون المؤلفات الأدبية الإسبانية"، أو أنه:" بطل مغامر شطاري مهمش صعلوك محتال ومتسول"[٢]. وتعتقد الأكاديمية الإسبانية أن لفظة**Picaro** مشتقة من فعل**Picar** في معناه الشعبي المجازي، وهو الارتحال والصيد واللسع.
وتعني **picaresque** في اللغة الفرنسية الأعمال التي تصف الفقراء والمعوزين والمعدمين والصعالكة والمتسولين والأنذال أو قيم المتشردين والمحتالين واللصوص في القرون الوسطى.
و**البيكارو** باعتباره بطل الرواية البيكارسكية ليس بمقترف جرائم في معنى الجرائم الحقيقي، ولكنه ينتمي إلى طائفة المتسولين، لايبالي كثيرا بالقيم ومسائل الأخلاق مادام الواقع الذي يعيش فيه منحطا وزائفا في قيمه، يسوده النفاق والظلم والاستبداد والاحتيال حتى من قبل الشرفاء والقساوسة والنبلاء ومدعي الإيمان والكرم والثراء. وما همّ **البيكارو** سوى البحث عن لقمة الخبز ورزق العيش، لذلك فهو في حياته مزدوج الشخصية، جاد في أقواله ونصائحه ومعتقداته، وذكي يتكلم بالنصائح، ويتفوه بإيمان العقيدة، ولكنه في نفس الوقت، يسخر من قيم المجتمع وعاداته وأعرافه المبنية على

النفاق والهراء. ويأنف **البيكارو** من اتخاذ عمل منتظم لرزقه، بل يتسكع في الشوارع ويتصعلك بطريقة بوهيمية وجودية وعبثية، يقتنص فرص الاحتيال والحب والغرام، منتقلا من شغل إلى آخر كصعلوك مدقع يرفضه القانون وسنة الحياة والعمل، يفضل الارتحال و الكسل والبطالة. وعلى الرغم من كل هذا، يحصل على المال لاباغتصابه ، بل بالحيل والذكاء واستعمال المقدرة اللغوية والحيل والمراوغة وفصاحة اللسان وبلاغة البيان والأدب. ويجعل الناس يقبلون عليه بسلوكياته ومواقفه ويرغبون في مصاحبته ومعاشرته إشفاقا عليه وعطفا واستطرافا.[٣]

وتعتبر نصوص **البيكارسك** بمثابة قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع، أي إنها قصص مغامرات الشطار ومحنهم ومخاطراتهم. لذا غالبا ما تكتب بصياغة سيرية أوطوبيوغرافيةAutobiographie روائية واقعية ، سواء بضمير المتكلم أم بضمير الغائب؛ لذا تسمى أيضا بالرواية **الأوطوبيوغرافية البيكارسكية** التي تؤكد مدى اعتماد الرواية على تصوير البعد الذاتي وتجسيد تقاطعه مع البعد الموضوعي. وتتخذ هذه الرواية صيغة هجائية وانتقادية لأعراف المجتمع وقيمه الزائفة المنحطة فاضحة إياها بطريقة تهكمية ساخرة، منددة بالاستبداد والظلم والفقر.

وتتغنى الرواية البيكارسكية باعتبارها رواية شعبية بالفقراء والكادحين والمهمشين الذين صودرت حقوقهم وممتلكاتهم وحرياتهم وأصبحوا يعيشون على هامش التاريخ.

ولقد أطلقت على الرواية البيكارسكية في الحقل العربي الحديث عدة مفاهيم ومصطلحات وتسميات. فهناك من يفضل الاحتفاظ بنفس المصطلح الغربي(**بيكاريسك**) لنجاعته ودقته دلالته الوضعية والاصطلاحية، وهناك من يختار مصطلح **الشطار** كماهو الشأن لدى محمد شكري الروائي المغربي،[٤] ومحمد غنيمي هلال[٥] وإسماعيل عثماني[٦]. وهناك من يستعمل مصطلح **الرواية الاحتيالية** كالدكتور علي الراعي [٧]، وهناك من يطلق عليها **الأدب التشردي** أو **أدب الصعلكة** أو **أدب الكدية** أو أدب **المهمشين(Les marginaux)** عند الأديب والباحث التونسي محمد طرشونة [٨].

و في اعتقادي،أن مصطلح **(الاحتيالية/المحتال)** لدى الدكتور **علي الراعي** لاينطبق دائما وبشكل دقيق على شخصية هذه الرواية؛لأن هناك من يتمسك

في هذه الروايات الشطارية بالقيم الأصيلة ويتشبع بالمثل العليا والفضائل السامية، ولا علاقة له بعالم الاحتيال ومواضعاته الدنيئة. ويمكن أن ينطبق الاحتيال باعتباره خاصية أدبية أخلاقية على بعض الشخصيات في العصور الوسطى ؛ ولكن لايمكن تعميمه على جميع العصور والأجناس والقصص والروايات الأدبية.
وأفضل شخصيا استعمال مصطلح(**Picaresque**) **البيكاريسك** بصيغته الأجنبية أو ترجمته بأدب الشطار أو أدب المغامرات والمحن الجريئة والمخاطر البطولية أو بأدب الصعلكة والتمرد على الواقع الرسمي السائد الذي تتفاوت فيه الطبقات الاجتماعية بطريقة غير عادلة ولاشرعية.

ب- مميزات الرواية البيكارسكية:

ومن خصائص ومرتكزات الشكل الروائي البيكارسكي وتيماته الأساسية:

١- الرحلة بمغامراتها ومفاجآتها العديدة.
٢- صعلكة البطل وعطالته وتمرده على الواقع الرسمي والمؤسساتي.
٣- مواجهة البطل لمجموعة من المحن والمكائد.
٤- الطابع الاوطبيوغرافي(السيرة الذاتية أو الأطبيوغرافية).
٥- التمرد والتشرد والاحتيال الشطاري.
٦- المعاناة من التهميش والاغتراب و الفقر والظلم والانطواء على النفس.
٧- التهجين الأسلوبي وشعبية الملفوظ والتقاط اليومي المبتذل.
٨- الأسلبة والباروديا والسخرية والضحك الماجن والمفارقة.
٩- الواقعية الانتقادية في هجاء الواقع والناس و اعتماد الثورية في تحدي أعراف الواقع ومواجهة قيمه المبتذلة.
١٠-الإباحية والاحتيال وجدلية الذاتي والموضوعي.
١١-الصراع بين القيم الأصيلة والقيم المنحطة.
١٢-الانطلاق من فلسفة العبث والسأم والقلق الوجودي والضياع التشردي.

ج- التخييل البيكارسكي (الشطاري في الغرب):

ازدهرت الرواية الشطارية أو البيكارسكية في أوربا الغربية في القرنين: السادس والسابع عشر خاصة في إسبانيا. ويعرف القرن السادس عشر(القرن الذي ظهر فيه **البيكارو**) في إسبانيا بالعصر الذهبي(**Siglo de Oro**)؛ " لأنه عرف نشاطا واسعا في الحق الثقافي. أما على الصعيدين السياسي والاجتماعي، فإن الطبقتين الحاكمة والوسطى كانتا تتمتعان بعيش رغيد على حساب الطبقة الدنيا التي كانت تعاني من قساوة الحياة وقمع السلطة. وأدبيا ، كان يطغى على الكتابات الشعرية والنثرية والمسرحية طابع الرسمية حيث قامت الكنيسة بدور الرقيب واتخذت إجراءات صارمة ضد كل من انحرف عن القانون المتبع في التأليف والكتابة(Canon). وعندما ظهرت **حياة لاثاريودي تورميس** كان ذوق القراء في إسبانيا مطبوعا على كتابات الرواية الرعوية والرواية التاريخية- الموريسكية وروايات الفروسية والملاحم. ولما كانت **حياة لاثاريودي تورميس** تروي قصة فريدة وواقعية لبطل يختلف جذريا عن أبطال الروايات الآنفة الذكر استرعى ذلك انتباه القراء الإسبان على اختلاف انتماءاتهم الطبقية والسياسية"[٩]

هذا، ويسافر البيكارو الشطاري في هذا النوع من الرواية على غير منهج في سفره، " وحياته فقيرة يائسة يحياها على هامش المجتمع، ويظل ينتقل بين طبقاته ليكسب قوته، وهو يحكم على المجتمع من وجهة نظره هو حكما تظهر فيه الأثرة والانطواء على النفس، وقصر النظر في اعتبار الأشياء من الناحية الغريزية النفعية. فكل من يعارضه فهو خبيث، ومن يمنحه الإحسان خيّر".[١٠]

ولم تعد الرواية البيكارسكية رواية مثالية مجردة كروايات الرعاة والفروسية(**دون كيشوت لسيريفانتيس مثلا**)، بل أصبحت روايات واقعية قوامها الانتقاد والسخرية والتمرد على ماهو رسمي والتنديد بقيم المجتمع ومبادئه المتهرئة المزيفة.

ويعني هذا أن الأدب البيكارسكي في أوربا ظهر كرد فعل على طغيان قصص الفروسية والرعاة كما هو مبثوث في قصة **أماديس دي جولا** الإسبانية، وقصة **سجن الحب La carcel de amor** للكاتب الإسباني

سان بيدروSan Pedro، وقصة **ديكاميرون** للكاتب الإيطالي بوكاشيو، ومن قصص الرعاة أيضا **أوكاديا** للكاتب الإيطالي سّنزارSannazar.

وقد انتقل هذا الجنس من القصص إلى الأدب الإسباني والإنجليزي والألماني، ثم إلى الأدب الفرنسي على يد أونوريه دورفيه Honoré d'Urfé في قصته المسماة **أستريه Astré وموت الحب** لجوتيهGoethe.[11]

ولقد تأثر بالقصة الشطارية الإسبانية الروائي الفرنسي شارل سورلCharles Sorel صاحب قصة فرانسيون**Francion** التي نشرها في باريس عام ١٦٢٢م. و قصة **فرانسيون** **هجاء**" للعادات والتقاليد والطبقات الاجتماعية في عهد لويس الثالث عشر. وينص هذا القاص على أن القصة الفكاهية أو الهجائية أولى أن تعد أفكارا تاريخية . وعليها بذلك أن تقترب من الحقيقة بوقوفها عند أحداث الحياة المألوفة، وبدت الحياة من ثنايا هذه الحقيقة في أنظاره- كما كانت في ملاهي موليير- أقرب إلى الشطط والجنون منها إلى الحكمة والاتزان، ولهذا كانت قصص الشطار- وهي قصص الهجاء ووصف العادات الاجتماعية- أداة لتقريب القصة من واقع المجتمع".[12]

وقد ظهر تأثيرالبيكاريسك عند بعض الأدباء الفرنسيين واضحا عند تيوفيل دوفيوThéophile de Viau وتريستان ليرميت Tristan l'Hermite، وأدى ذلك إلى ظهور الرواية الشخصية Roman Personnel أو رواية الفرد التي تعتبر إرهاصا حقيقيا للرواية الرومانسية ذات الرؤية الأكثر واقعية " للمجتمع من الرؤية الأسطورية".[13]

وكان لرواية تاريخ فرانسيون الحقيقي الهازل vraie histoire comique de Francion تأثير كبير على رواية **لوساج** Le Sage (**جين بلا**) التي ظهرت طبعتها الكاملة في فرنسا عام ١٩٤٧م، وقصة جوتييه Gauthier **موت الحب Mort d'amour**التي ظهرت في باريس عام ١٦١٦م.

وعلى الرغم من أهمية الرواية الشطارية الفرنسية ، فتبقى الرواية الإسبانية بكل جدارة مهدا للرواية الإشكالية المثالية المجردة(**دون كيشوت** لسيريفانتيس)، والرواية البيكارسكية (**حياة لاثاريو دي تورميس** التي ألفها كاتب مجهول عام ١٥٥٤م)، نظرا للظروف المتردية التي عاشتها إسبانيا

على المستويات الاجتماعية(الفقر-البؤس-التفاوت الطبقي...)، والاقتصادية والسياسية والثقافية التي كانت إفرازا حقيقيا لأدب المهمشين والشطار; والمنبوذين... ونظرا لأثرها الكبير في انبثاق الرواية الغربية البيكارسكية وتشكيلها صياغة ودلالة .

د- تأثر الرواية البيكارسكية بالأدب العربي القديم:

ولم يظهر الأدب البيكارسكي في إسبانيا إلا تأثرا بالفن الشعبي العربي بالأندلس، ولاسيما ظهور طبقة اجتماعية من الشطار العرب المسلمين المهمشين المشردين الذين آثروا حياة الصعلكة والبطالة والتمرد عن قوانين المجتمع والسلطة، وكانوا يعيشون على حافة المجتمع سواء بالأندلس أم في ربوع أخرى من العالم العربي الإسلامي التي انفتحت عليها إسبانيا . ويقضي هؤلاء الشطار(Picaros) حياتهم في التسول والارتحال والغناء وممارسة الكدية والاحتيال قصد الإيقاع بالآخرين من أجل الحصول على المال أو الحب أو لقمة العيش. وكان هؤلاء الصعاليك المحتالون المرحون يسمون في الثقافة الإسبانية بالمورو Moro . وتحضر صور هؤلاء كثيرا في الرواية الشطارية الإسبانية، إذ يقول أستاذي الدكتور **محمد أنقار**:" لم تكن الرواية الشطارية الإسبانية تتبلور، من حيث هي نوع سردي، بعيدا عن التيارات والأنواع الأدبية كالغنائية والمسرح الشعري والقصة الموريسكية، والقصة العاطفية أو الرعوية التي حفلت كلها بصور غزيرة للمسلمين والعرب والمغاربة خلال القرنين : السادس عشر والسابع عشر.
إلا أن مما يلفت النظر في الرواية الشطارية هو ضآلة صور المورو على الرغم من أن الظاهرة الموريسكية لم تكن قد تلاشت نهائيا خلال تلك الفترة. ويتعلق الأمر على الخصوص بالروايتين النموذجتين"لاثاريو" و" تاريخ حياة البوسكون""[١٤].
وتعتبر رواية لاثاريو دي تورميس" نموذجا شطاريا في إدانة المسلم وتصوير وضعيته الرديئة حتى لدى الأوساط الدنيا، لكي يعلم الناس أن المورو لايؤدب إلا بعقابه وتوبيخه وصده عن غيه"[١٥].

ولكن السؤال الذي ينبغي طرحه كما يطرحه الأدب المقارن هو: هل تأثرت الرواية البيكارسكية الإسبانية **بأدب المقامات؟**
للإجابة عن هذا السؤال انقسم الباحثون إلى قسمين: فريق ينكر هذا التأثير وفريق آخر يؤكده ويثبته.
ومن بين المثبتين لهذا التأثير نذكر الدكاترة: محمد غنيمي هلال، وسهير القلماوي، وأحمد طه بدر، وعبد المنعم محمد جاسم، وعلي الراعي الذي يرى:" أن أثر المقامات، الذي يعترف به دارسون عرب وغربيون يأتي ذكرهم في غضون الكتاب **شخصية المحتال**، ربما كان أقوى أثر مفرد تركه العرب في الأدب الغربي، فعن طريق محتال المقامة قام الأدب الاحتيالي في إسبانيا وامتد من ثم إلى فرنسا وألمانيا وانجلترا، ليكون الأساس لصرح الرواية الواقعية التي أسهمت في خلقها أقلام كتاب مرموقين من أمثال: ديفو وفيلدينج وديكنز في انجلترا وليساج وبلزاك وفلوبير في فرنسا. بل لاتزال هذه الرواية الواقعية الاحتيالية موجودة بيننا في عملين محددين أولهما: فيليكس ترول، لتوماس مان الألماني، والثانية: مغامرات أوجي مارش للكاتب الأمريكي: صول بيليو"[١٦]
ولقد انتقل نموذج بطل المقامات العربية القديمة في العصور الوسطى(العصر العباسي) إلى " الآداب الأوربية – يقول غنيمي هلال- فأثر فيها بخلق نموذج أدبي آخر، تطورت به القصة الأوربية، بعد أن عرفت تلك الآداب المقامات العربية عن طريق الأدب العربي في إسبانيا.
وقد أثر نموذج بطل الحريري في الأدب العربي الأندلسي، ثم الأدب الإسباني بعامة، ثم تعاون هذا التأثير كله في خلق قصص الشطار الذي تعد قصة حياة **لاثاريو دي تورميس** نموذجا له"[١٧]
ويؤيد رأي الدارسين العرب باحثون إسبان هم أيضا ذهبوا إلى تأثر الرواية البيكارسكية بأدب المقامة العربية، ومن هؤلاء مؤلفا دائرة المعارف الوجيزة في الحضارة العربية حيث يقولان:" إن هذا النوع الأدبي(يعنيان المقامة) قد تسرب إلى الأدب الفارسي وغيره من آداب شرقية، ويبدو أنه قد أثر أيضا- إلى حد ما- على كتاب الرواية الأوائل في كل من إسبانيا وإيطاليا".[١٨]

وينفي الناقد الإسباني **أنخل فلوريس** التأثير المباشر للمقامات في البيكاريسك لانعدام الطابع الاوطبيوغرافي في مقامات الحريري باستثناء مقامة واحدة وهي(الحرامية) ، ولأن الترحال كان موجودا في الآداب القديمة: اليونانية والرومانية:" فإذا سلمنا جدلا بأن بطل المقامات يقوم في كل مقامة منفردة برحلة تورطه في شتى الملابسات مع أناس من مختلف الأوساط والطبقات الاجتماعية، فلا يجب أن ننسى أن هذا التراث القصصي الذي يمثل البطل المتجول والذي يبدو واضحا في رواية البيكاريسك الإسبانية هو في الواقع سابق لظهور هذه الرواية وسابق لانتقال أدب المقامات من الشرق العربي إلى المغرب وإلى الأندلس الإسلامية."[١٩]

ويجاري الدكتور عبد المنعم محمد جاسم مذهب المستعرب الإسباني **أنجل فلوريس** حينما قال:" والذي أريد أن أقوله في نهاية هذا المطاف حول إمكانية التأثير العربي في الرواية الإسبانية هو أن هذا التيار العميق الغور والبعيد المدى من القصص والنوادر والطرائف الشعبية العربية كان ذا أثر أبعد في التمهيد لظهور رواية البيكاريسك الإسبانية من المقامات التي وقف عندها الباحثون مرارا وتكرارا وحاولوا إعطاءها دورا لم تكن بطبيعتها مؤهلة له.

فالمقامات كانت تكتب للتداول في صفوف الضالعين والمتبحرين في علوم اللغة. وبما أنها كانت عسيرة اللغة وعسيرة الفهم وكثيرة المجاهل فإنها لم تترجم إلى اللغة اللاتينية أو اللغة الإسبانية.

وعلى كل حال فأنا لاأحاول في هذا البحث الاستدلال على أية فصول من الأدب الإسباني جاءت منقولة أو واضحة التأثر بأصول عربية، لكن القارئ قد يجد فيما عرضت إثباتا جديدا لوجهة نظر الكاتب والناقد **أنخل فلوريس** القائلة بأن الرواية بمظاهرها المختلفة قد ظهرت في إسبانيا قبل أي بلد آخر بسبب أثر الحساسية العربية في الآداب الإسبانية."[٢٠]

ويذهب الدكتور **محمد أنقار** إلى ضرورة التريث في الحكم على مدى تأثير المقامة في البيكارسك الروائي حتى تتوفر الأدلة العلمية الدقيقة والحجج القاطعة، ولكن هذا لا يلغي إمكانية مقاربة البيكاريسك على ضوء السرد العربي القديم ومن خلال قواعد فن المقامة:" تلك صور نادرة للمورو في هذه الرواية(لاثاريو دي تورميس) التي لايعدم بعض

النقاد الصلة بينها وبين الحكي العربي القديم على مستوى العلاقة بفن المقامة، أو ببعض النوادر وللحكايات: وإذا كانت مثل هذه الاحتمالات لاتزال في حاجة إلى تمحيص علمي مقنع، فإن ذلك لايلغي بتاتا إمكانية قراءة هذه الرواية الشطارية بموازاة مع أعراف السرد العربي القديم وأساليبه، مثلما هو الشأن في دراسة محمود طرشونة".[٢١]
وليس الهدف من إيراد هذه الأقوال المتضاربة هو إثبات أثر العرب على إسبانيا في إبداع الرواية البيكارسكية أو نفي ذلك التأثير؛ لأن كل هذا من اختصاص باحثي الأدب المقارن؛ ولكن المهم في رأيي أننا في حاجة إلى الاستفادة من هذه الرواية الشطارية الإسبانية مع استثمار الشكل القصصي العربي الأكثر فعالية-المقامة- واتخاذهما وسيلة لتمتين الأساس الواقعي للرواية العربية، و ذلك بتوسيع نطاقها ومدى رؤيتها، وموقفها من الناس، بحيث تحكي عن المنبوذين والمقهورين والخارجين عن المواضعات إلى جوار المطحونين والكادحين، وما أكثرهم اليوم في عالمنا العربي والإسلامي!

د- التخييل البيكارسكي في الأدب العربي الحديث :

في أدبنا العربي الحديث كثير من النصوص الروائية الشطارية ، وإن كان أغلبها في المغرب الأقصى؛ و ربما يعود ذلك لتأثر كتابها المباشر بالأدب الإسباني. وقد كتبت هذه النصوص من قبل محمد شكري ومحمد الهرادي والعربي باطما وبنسالم حميش ومحمد زفزاف...
هذا، ويصور محمد شكري في روايته (**الخبز الحافي**)[٢٢] معاناة شاب ريفي من شدة البؤس والظلم والفقر إبان احتلال المغرب من قبل الاستعمارين: الإسباني والفرنسي . لذا اختار التجوال والصعلكة والمغامرات الاحتيالية واللصوصية والعربدة الخمرية والجنسية بحثا عن لقمة خبز بدون مرق أو إدام. وقد أبدع شكري نصا بيكارسكيا آخر يكمل سيرته الأولى ألا وهو" **الشطار**"[٢٣]. وهذه الرواية سيرة أوطوبيوغرافية بيكارسكية واقعية تنقل واقع المنبوذين والمهمشين الصعالكة بطريقة مباشرة وصريحة قوامها الصدق الفني والتلقائية

والعفوية المطبوعة، وتستند في إيقاعها إلى تشويه الواقع وتعريته بكل وقاحة وفضاضة.
ويعتبر محمد شكري- حسب الدكتور علي الراعي- رائد الأدب الشطاري أو الرواية الواقعية الاحتيالية في أدبنا العربي الحديث، وذلك بروايته" **الخبز الحافي**" التي يقول عنها:" وفي أدبنا العربي الحديث ظهرت في السنوات الأخيرة سيرة ذاتية روائية بعنوان **الخبز الحافي** للكاتب المغربي محمد شكري. وهي تحكي المغامرات الاحتيالية واللصوصية والجنسية لشاب أمي في أدنى مراتب الفقر، ينتقل بين طنجة ومدن المغرب، بحثا عن لقمة الخبز الحاف. والسيرة تعود بالكتابة الروائية عندنا إلى النقطة التي كان ينبغي أن تبدأ منها الرواية العربية، مستندة إلى المقامات مطورة إياها إلى فن روائي عربي الأساس. ولعلها على المدى أن تقود إلى فن روائي عربي يكون أكثر صدقا وأحر طعما من كثير مما يكتب في حقل الرواية العربية، شريطة أن تتلخص من بعض ما يصطدم الشعور بلا مبرر فني، ويجعل السيرة في بعض أجزائها صراخ احتجاج طفولي ورغبة في تحطيم المواضعات لمجرد التحطيم.
ومن الطريف اللافت للنظر أن تظهر هذه السيرة الروائية في المغرب، البلد المجاور لإسبانيا، التي أخرجت رواية لازاريللو دي تورميس. وأن تتحرك في أرجائها شخصيات من إسبانيا، مابين شرطة ومحققين ومدنيين أوجدهم الحكم الإسباني وأوسع لهم"[٢٤]
ويصرح محمد شكري في إحدى شهاداته الروائية أنه يكتب رواية بيكارسكية ذاتية:" حافزي على كتابتها(**الخبز الحافي**) بهذا الشكل هو أنني حاولت ضمن تجربتي حتى سن العشرين أن أسجل مرحلة زمنية عن جيل الصعاليك في عهد الاحتلالين: الإسباني والفرنسي. والدول التي كانت لها هيمنة لاتقل عن الاحتلالين المباشرين، خاصة في مدينة طنجة الدولية. إنها سيرة ذاتية- روائية- شطارية Novela- Autobiografia- Picaresca. إن الحياة التي عشتها، حتى تلك السن في عشيرة البؤساء والشطار، عن لا قصدية شخصية، كنت أستمدها عن قهر من كل ماهو لاأخلاقي. ومازال هذا النموذج الهجين من الطفولة المغربية يفرزه مجتمعنا المغربي حتى اليوم".[٢٥] ويضيف محمد شكري

قائلا:" إن الطفل المغربي من هذه الطبقة المهمشة يصبح رجلا في سلوكه وملامحه في السادسة أو السابعة من عمره.
لقد حاكمت نفسي وأسرتي والمجتمع في هذه السن، بقانون الشيطان الذي أوعاني باكرا معنى الاستغلال والقمع اللذين أيقظا في التمرد والحرية(...).
إن الأدب الشطاري ضد هذه الشيعية المضللة/الذين يكتبون سيرا ذاتية في شكل إنشاءات ديماغوجية/ خاصة السيرة الذاتية الشطارية التي هي وليدة طبقة شبه منفصلة الجذور عن أسرتها وأقاربها مما يجعلها أقدر من السيرة الذاتية التقليدية على كشف المباذل إذا أتيحت لكتابها الإمكانيات الضرورية".[٢٦]
وقد تأثر محمد الهرادي في (**أحلام بقرة)** برواية (حياة لاثاريو دي تورميس)، إذ" يرد ذكر هذه القصة مرارا في صلب الرواية وكعنوان للفصل الثالث (لازاريو في الجنة)، وفي الهوامش، مؤكدا على العلاقة الخاصة التي تجمع بينهما.
وإذا كانت الرحلة بمغامراتها ومفاجآتها في الرواية الشطارية أهم تيمة تتسلل إلى رواية الهرادي، فإن شخصية الأعمى المتسول تنم عن علاقة أمتن بين الروايتين. ومن المعلوم أن هذا الأعمى يقدم كشخصية خبيثة، عنيفة ومراوغة، في مشهد (ثورسالامانك) في رواية (حياة لازاريو) وفي فصل (كلام الليل يمحوه النهار) في(أحلام بقرة)."[٢٧]
أما عن عن البناء الروائي(لأحلام بقرة) " فلايتم تشييده عبر حشد أشكال سردية مختلفة يجيء فيها الشكل الشطاري بجوار الخيال العلمي مثلا، أوالشكل العبثين بجانب الشكل الشطاري، بل إن المعمار العام لهذا النص يتجاوز علاقة التجاور مؤسسا بين الأشكال السردية الصغرى،علاقة تفاعل تجعل هذه المردودية متميزة على مستوى الشكل والبناء في آن واحد".[٢٨]
أما سيرة العربي باطما – فيلسوف **فرقة ناس الغيوان** الغنائية وشاعرها الزجلي- فهي رواية كيفما كانت التبريرات والمقاييس التي يقدمها المنكرون لذلك، ومهما تسلحوا بالقواعد الأجناسية والتخييلية. فالسيرة هنا رواية بكل مقاييس هذا الفن ومواصفات هذا الإبداع. وهذه السيرة- في رأيي- تندرج ضمن الأدب البيكارسكي على غرار سيرة محمد

شكري بجزأيها(**الخبز الحافي- الشطار**). وثمة تشابه كبير بين شكري والعربي باطما على مستوى الإبداع الشطاري؛ إلا أن شكري كان وقحا في جرأته وصراحته الواقعية، بينما كان العربي باطما متأدبا في واقعيته مقتصدا في البوح والاعتراف الشعوري واللاشعوري.

وتتكون سيرة العربي باطما الشطارية من جزأين:

١- الأول بعنوان: الرحيل[٢٩].

٢- الثاني: الألم[٣٠].

وتصور الروايتان معا(**الرحيل والألم**) حياة الفنان العربي باطما في صراعه مع ذاته وواقعه وألم السرطان. وهذه السيرة تقرير عن الواقع المغربي في مخلفاته السلبية وتفاوتاته الطبقية المدقعة، وإدانة للمجتمع الكائن ودعوة إلى الواقع الممكن. وهذه السيرة كذلك تسجيل أمين لحياة بعض مبدعينا وفنانينا الذين عاشوا على هامش المجتمع بين أنياب الفقر والطرد والصعلكة والحياة البوهيمية الشطارية ليفرضوا أنفسهم في الواقع بكل قوة على الرغم من أنفة السادة وكبريائهم المتغطرس.

وتعد رواية (**المرأة والوردة**)[٣١] لمحمد زفزاف رواية شطارية تصور طالبا شابا بوهيميا ناقما على أساتذته، يقضي حياته في العبث والمجون والحشيش والجنس مستمتعا بلذات الغرب وأهوائه الشبقية . أما بنسالم حميش في روايته(**محن الفتى زين شامة**)[٣٢] ، فيصور مجموعة من الفتن والإحن التي عاشها طالب شاب متناقض في سلوكياته في ظل أنظمة الاستبداد، وستدفعه فتوته وحبه لعشيقته إلى الثورة والانتقام من أعدائه الظالمين، ولو كان ذلك على مستوى الخيال و اللاوعي والحلم السريالي.

وهكذا استفاد محمد شكري ومحمد هرادي والعربي باطما وبنسالم حميش ومحمد زفزاف من البيكاريسك الإسباني، وبهذا عادوا بالرواية من حيث يشعرون أو لايشعرون إلى جذورها التراثية تجريبا وتأصيلا ورغبة في كتابة رواية واقعية انتقادية.

الهوامش:

١- أصدرها مؤلف مجهول سنة ١٥٥٤م؛

[١] A Regarder : **Diccionario encyclopedico** Espasa ٢,Espasa Calpe madrid,Espana,٢ K/Z

[١] - Juan Hurtado y J. De Laserna, y Angel Gonzalez Palencia : **Historia de literatura Espanola**, Madrid, ١٩٤٩, pp : ٣٥٢-٣٥١ ;

[١]- انظر محمد شكري: (مفهومي للسيرة الذاتية الشطارية)، **الرواية العربية واقع وآفاق**، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨١، ص:٣٢٢؛

[١]- د. محمد غنيمي هلال: **الموقف الأدبي**، ص:٥٥؛

[١]- د. إسماعيل عثماني: (الأدب الشطاري- تعريف جديد لأدب قديم)، **آفاق**،عدد مزدوج ٦٢/٦١، السنة ١٩٩٩صص:١٣١-١٣٢؛

[١]- علي الراعي: **شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية**، كتاب الهلال، العدد ٤١٢، أبريل ١٩٨٥؛

[١] - Tarchouna (M) **: Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols**, publications de l'université de tunis, ١٩٨٢ ;

[١]- د. إسماعيل العثماني: (الأدب الشطاري – تعريف جديد لأدب قديم)، **آفاق** ،صص:١٣١-١٣٢؛

[١]- د. محمد غنيمي هلال**: الأدب المقارن**، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة ١٩٨٣، صص:٣١٣-٣١٤؛

[١]- محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١٩٧٣، صص:٥٠٥-٥٠٦؛

[١]- نفسه، ص: ٥٠٨؛

[١]- د. حميد لحماني: **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص: ٦٠؛

[١]- د. محمد أنقار: **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية**، مكتبة الإدريسي، تطوان، ط١ ، ١٩٩٤،ص:٨٧؛

[١]- نفسه، ص: ٨٧؛

[1]- د.علي الراعي: **شخصية المحتال**، العدد٤١٢، ابريل ١٩٨٥، ص:٩-٨؛
[1]- د. غنيمي هلال: **الموقف الأدبي**، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١٩٧٧،ص:٤٧؛
[1]- علي الراعي: نفسه، ص:٦٥؛
[1]- د. عبد المنعم محمد جاسم:(ألف ليلة وليلة في الآداب الأوربية)، **التراث الشعبي**، العدد:٣/٤، السنة:١٠، ١٩٧٩، ص:٢٠؛
[1]- نفسه،ص:٢٠؛
[1]- محمد أنقار: نفسه، ص:٨٨؛
[1]- محمد شكري: **الخبز الحافي**، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط١٩٨٢؛
[1]- محمد شكري: **الشطار**، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٩٧م؛
[1]- د. علي الراعي: نفسه، ص:٩؛
[1]- محمد شكري: نفسه، ص:٣٢١؛
[1]- نفسه، صص:٣٢٢-٣٢٣؛
[1]-أحمد اليابوري: **دينامية النص الروائي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط ١، ١٩٩٣، ص: ١١٨-١١٩؛
[1]- د.أحمد اليابوري: **دينامية النص الروائي**، ص:١١٩؛
[1]- العربي باطما: **الرحيل**،منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط١ ، ١٩٩٥؛
[1]- العربي باطما: **الألم**،دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٨؛
[1]- محمد زفزاف: **المرأة والوردة**، الشركة العربية للناشرين المتحدين،ط ٢ ، ١٩٨١.
[1]- بنسالم حميش: **محن الفتى زين شامة**، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط١٩٩٢.

٣- اللغة في الخطاب الروائي العربي

تعد اللغة من أهم مكونات الخطاب الروائي إلى جانب الرؤية السردية والبنية الزمنية والفضاء والشخصيات والوصف والأحداث، لكن تبقى اللغة هي المميز الحقيقي للرواية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى. كما أنها المادة الشكلية التعبيرية التي تنبني عليها الرسالة الإبداعية التي يرسلها الكاتب إلى القارئ عبر جمل متنوعة : سردية ووصفية ومشهدية وبلاغية وحرفية. لذلك يتم التركيز عليها كثيرا مادامت شفرة وسيطة بين المبدع والمتلقي لأنها تحمل نوايا المؤلف وأطروحاته المباشرة وغير المباشرة من خلال استعمال تعابير مسكوكة أو مستنسخات تناصية أوتعابير تقريرية أو أساليب إيحائية انزياحية و رمزية . و من ثم،فأي روائي لا يملك ناصية اللغة وقواميسها الحرفية والمجازية ولا يحسن توظيفها توظيفا أدبيا ساميا ويستثمرها في سياقات تواصلية وتداولية ذات مقاصد تداولية فنية وتعبيرية في قمة البلاغة والجمال والروعة الفنية فإنه لن يستطيع أن يكون كاتبا روائيا ناجحا ومتميزا. ومن ثم يمكن القول: إن الرواية هي تشخيص اللغة وتصوير الذات والواقع اعتمادا على التشكيل اللغوي. إذاً، ماهو سياق الاهتمام باللغة الروائية؟ وما أنواع الرواية من خلال التشكيل اللغوي؟ وهل يمكن تحديد محطات أساسية للتطور الروائي من خلال التصوير اللغوي؟ وما هي الكيفية التي نعالج بها إشكالية الفصحى والعامية؟ هذه هي الأسئلة التي سوف نحاول عرضها في هذا المقال المتواضع هذا.

١- اللغة الروائية والمقاربات النقدية:

لقد تعامل الكثير من النقاد والدارسين مع اللغة الروائية باعتبارها مادة تعبيرية وحاملة للفكر ومضامين النص وأبعاده المرجعية. إلا أن هناك من كان يدرسها من خلال مقاربة بلاغية تقليدية تركز على الصور الشعرية من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية ورصد للمحسنات البديعية ومواصفات اللغة كالرصانة والجزالة والسلاسة والليونة ....وكانت هذه المقاربة البلاغية تسقط مفاهيم البلاغة الشعرية على الرواية دون

مراعاة خصائصها النوعية والتجنيسية وبنائها التعبيري المعقد وطاقته البلاغية واللغوية والتركيبية. وحاولت المقاربات المرجعية سواء الاجتماعية منها أم النفسية ربط اللغة بمفاهيم التحليل النفسي والوعي واللاوعي وعلاقتها بذات المبدع أو ربط اللغة بماهو اجتماعي وطبقي ومدى تعبيرها عن الصراع الاجتماعي بين الفئات الاجتماعية وجنوحها نحو الواقعية والتصوير الموضوعي المحايد بعيدا عن الإنشائية ولغة الاستعارات. ويعني هذا أن الرواية ظلت " ردحا طويلا من الزمن موضع دراسة إيديولوجية مجردة وتقويم اجتماعي دعائي فقط. كانت المسائل المشخصة لأسلوبيتها تهمل إهمالا تاما أو تدرس عرضا وبلا مبدئية: كانت الكلمة النثرية الفنية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة. وبالتالي، كانت تطبق عليها تطبيقا غير انتقادي مقولات الأسلوبية التقليدية(وأساسها المجاز)، أو كان يكتفى بتقويمها بأوصاف فارغة من تلك التي تطلق على اللغة كالتعبيرية والتصويرية والجزالة والبيان وما إلى ذلك دون تضمين هذه المفاهيم أي معنى أسلوبي محدد ومدروس".[٣٣] وبعد ذلك أتت اللسانيات لدراسة اللغة دراسة علمية بتفكيك المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية والدلالية وتركيبها بواسطة تحليل بنيوي محايث قائم على مجموعة من الثنائيات، ولاسيما ثنائية الدال والمدلول، وثنائية اللغة والكلام، وثنائية المحور التركيبي والمحور الاستبدالي، مهملة بذلك بلاغة اللغة الروائية ومستويات التشخيص فيها. وهذا ما كان يشير إليه المنظر الروسي **ميخائيل باختين** بقوله:"إن وحدة الرواية، والقضايا النوعية المتعلقة ببنائها، انطلاقا من عناصر متعددة اللغات، ومتعددة الأصوات، ومتعددة الأساليب- وهي غالبا عناصر متعلقة بلغات مختلفة- كل هذه الأشياء تقع خارج حدود مثل هذه الأبحاث اللسانية التقليدية".[٣٤]... لكن اللغة الروائية ستعرف انتعاشها مع البلاغة الجديدة أو أسلوبية الرواية التي ظهرت في العقد الثاني من القرن العشرين مع الشكلانيين الروس ولاسيما **ميخائيل باختين** في كتابيه:(**جمالية الرواية ونظريتها**)، و(**شعرية دوستفسكي**)، حيث أعاد للصورة الروائية واللغوية قيمتها التعبيرية ومكانتها التجنيسية ودراستها بمفاهيم النوع الروائي بعيدا عن معايير الشعر ومفاهيمه البلاغية التقليدية التي تنحصر في ثنائية المشابهة والمجاورة.

ويعني هذا أن أسلوبية الرواية قد تخلصت إلى حد ما من أدوات البلاغة التقليدية أو طعمتها بمفاهيم جديدة تراعي خصوصية الرواية من ناحية الجنس والنوع. وأصبحت للأسلوبية مصطلحاتها التقنية والمفاهيمية التي تكون غالبا مستنبطة من الخطاب الروائي نفسه. وقد نتج عن هذا الاهتمام الأسلوبي **الباختيني** أن أخذت " الكلمة الروائية النثرية تحتل مكانها في الأسلوبية، فمن جهة ظهرت مجموعة من التحليلات الأسلوبية المشخصة للنثر الروائي، وقامت، من جهة أخرى، محاولات مبدئية لإدراك أصالة النثر الفني بالنسبة إلى الشعر ورسم ملامح هذه الأصالة"[٣٥]. وقد طرح **باختين** في هذين الكتابين مفاهيم أسلوبية جديدة في دراسة اللغة الروائية مثل: التهجين والباروديا والمحاكاة الساخرة والتهجين والأسلبة والتنويع والصورة الروائية والحوار والتناص والمنولوجية والبوليفونية... وصارت كتابات **باختين** فيما بعد مرجعا أساسيا للدراسات البويطيقية والسيميائية وجمالية التلقي في التفاعل مع النصوص وتلقيها وتأويلها. وقد حاول **باختين** أن يجمع في دراساته بين التحليلين: الشكلاني والمادي وقد تأثرت به **جوليا كريستيفا** كثيرا في مقارباتها السيميائية في دراسة الشعر والرواية.
هذا، وإن اللغة الروائية عند **باختين** تتجاوز الكلمات القاموسية والألفاظ المفردة إلى بناء النص الروائي الذي يستند إلى تعدد الأصوات والمنظورات السردية والأجناس وتداخل الخطابات والأساليب اللغوية .
ومن هنا يميز **باختين** بين الرواية المنولوجية والرواية البوليفونية. إذاً، فما خصائصهما الشكلية والدلالية؟

٢- الرواية المنولوجية والرواية البوليفونية:

إذا كانت الرواية المنولوجية هي الرواية التي تتكئ على تصور إيديولوجي أحادي وتشكيل سردي مبني على أحادية السارد المطلق العارف بكل شيء، وهيمنة السرد على الخطاب المعروض، وعدم تنويع اللغة، والاكتفاء بسجل لغوي واحد يتسم بالرتابة والتكرار والمعاودة والفرادة الأسلوبية. أما الرواية البوليفونية أو الرواية الحوارية التي يفضلها **باختين** على الرواية المنولوجية فهي التي تمتاز بالأصوات

المتعددة واللغات المختلفة والأجناس المتنوعة وتعدد الخطابات التناصية والمستنسخات النصية وتنوع السجلات اللغوية واختلاف المنظورات السردية والتصورات الإيديولوجية حيث يترك للقارئ اختيار الموقف الذي يلائمه والشخصية التي توافق تطلعاته الفكرية والذهنية والعقدية. ويعني هذا أن الرواية المنولوجية ذات صوت واحد ولغة مفردة وإيديولوجية مطلقة أحادية الجانب حيث يتحكم الكاتب في شخصيات المتن الحكائي كيفما يشاء يوجه مصائرها بطريقة علنية مسبقة. أما الرواية البوليفونية فتحرص على تنويع الخطاب باستعمال أساليب لغوية وبلاغية مختلفة تتراوح بين الحوار الداخلي(المناجاة) والوصف والحوار الخالص والرسالة والسرد بكل أنواعه، واستعمال اللهجات المحلية وسجلات مختلف الشرائح والفئات الاجتماعية في إطار تواصل تداولي سياقي، فضلا عن توظيف المؤشرات التناصية والمتناصية ذات مرجعيات تفاعلية تاريخية وفنية وأدبية وفلسفية وإعلامية ودينية...إنها باختصار رواية متعددة الأبنية والأصوات والأجناس ، كما أنها مرجعيا هي رواية ديمقراطية في الطرح الإيديولوجي والتشكيل النصي واللغوي تركز على صراع الشخصيات وتناقض مواقفها ولغاته الخاصة التي تجعلها تنتمي لجماعة لغوية معينة تتجلى لنا بكل وضوح في الخطاب الروائي.[٣٦]. ولكن يلاحظ أن **باختين** لا يشير إلى الرواية المنولوجية أو مايسمى بتيار الوعي كما عند جيمس جويس وكافكا وهمنغواي وفيرجينيا وولف ودون باسوس؛ لأن هذه الرواية قمة في العطاء اللغوي وانزياح ملحوظ في الأسلبة والتذويت(نسبة إلى الذات) وإنجاز جديد في مجال التصوير اللغوي، وعظمتها الأسلوبية ليست بأقل من عظمة الرواية البوليفونية التي نجدها عند دويستيفسكي. لذلك، لايقصد **باختين** بالرواية المنولوجية تلك الروايات التي ذكرناها آنفا، بل يقصد الرواية العادية ذات الصوت الواحد خاصة في روسيا الاتحادية.

ومن أهم النماذج الروائية العربية التي تمثل الرواية البوليفونية كما نظر لها **ميخائيل باختين** رواية **لعبة النسيان** للكاتب المغربي محمد برادة حتى إنه حاول أن ينجز رواية طبق فيها وصفة **باختين** تطبيقا حرفيا أمينا، ولاسيما أنه من السباقين إلى ترجمة الفكر الباختيني في العالم العربي. ولا ننسى كذلك الروايات التجريبية الجديدة التي نوعت تشكيلها

اللغوي كما لدى عبد الله العروي في **أوراق** وبنسالم حميش في **مجنون الحكم** و**العلامة** وأحمد المديني وصنع الله إبراهيم وآخرين كثيرين....
أما معظم الروايات العربية الأخرى وخاصة الروايات الواقعية والرومانسية فتبقى روايات منولوجية أحادية الأسلوب والمنظور والراوي والإيقاع، وهذا ما كان يشير إليه عبد الله العروي بقوله:" لقد كانت رواية القرن ١٩ الكبرى الموضوعية تتطلب على الأقل ثلاث لغات: واحدة تؤسس الموضوعية، وهي وسيلة الاتصال. والثانية تحدد أسلوب الكاتب. وأخيرا اللغة أو عدة لغات تستخدم لإعطاء خصائص الشخصيات. ونادرا ما تحتوي رواية عربية أكثر من لغتين، وفي أكثر الأحيان، لاتكون الثانية سوى لغة متقطعة...".[٣٧]
ويبين لنا هذا القول مدى أحادية لغة الرواية العربية ومدى منولوجيتها التصويرية وانعدام التنوع اللغوي والتعددية في هذه الرواية إلا في حالات قليلة، وحتى إن اللغة الثانية قد أصيبت بالركاكة والاختلال ورداءة التركيب ونقص خاصية الأسلبة والتعددية اللغوية.

٣- أنواع التشكيل اللغوي على ضوء التطور الروائي:

إذا تأملنا الخطاب الروائي في تطوراته الأسلوبية واللغوية فإننا نجد أنماطا من التصوير اللغوي على الشكل التالي:

أ- **لغة التصوير المباشرة** كما عند الرواية الواقعية والرواية الطبيعية والرواية الجديدة.

ب- **لغة التصوير التراثية** كما لدى مدرسة التأصيل الروائي أومايسمى بالرواية التراثية..

ت- **لغة التصوير الشعرية المجازية** كما في رواية المحكي الشاعري.

* لغة التصوير المباشرة:

كانت اللغة التصويرية عند الواقعيين كبلزاك وفلوبير وتولستوي وستندال وعند الطبيعيين كاميل زولا تتسم بالموضوعية المباشرة الرصينة والمفاهيم التقنية والريبورتاج الواقعي التوثيقي القائم على محاكاة الواقع وتصويره تصويرا تقريريا حرفيا جافا خاليا من التصوير البياني والوظيفة الجمالية الإيحائية والانزياج الفني ، وكان الغرض من كل ذلك هو إضفاء الواقعية والإيهام بصدق الواقع والفضاء التخييلي الذي تنقله الرواية. كما كانت الرواية الجديدة مع نتالي ساروت وآلان روب گرييه وريكاردو تحارب النعوت والانزياحات والمجازات وتهتم برصد الأشياء أو عالم الأشياء. وكل هذه الخصائص اللغوية تنطبق على الرواية العربية وخصوصا روايات نجيب محفوظ الواقعية(بداية ونهاية- الثلاثية-....)، وروايات عبد الرحمن الشرقاوي (الأرض- الفلاح...)، وعبد الكريم غلاب(دفنا الماضي- المعلم علي....)، ومبارك ربيع(الريح الشتوية...)، وما كتبه الروائيون العرب الجدد مثل صنع الله إبراهيم ومحمد شكري وعبد الرحمن مجيد الربيعي وغسان كنفاني ومحمد عزالدين التازي و شغموم الميلودي ومحمد الأشعري ومحمد برادة...

* لغة التصوير التراثية:

تستند الرواية التراثية إلى لغة التخييل والإسقاط التاريخي واللغة البيانية المسكوكة الطافحة بالمستنسخات النصية ذات الطاقة الإحالية التفاعلية كما تعمل على تعتيق اللغة وتأصيل الأسلوب وتضمينه بعبارات تراثية وترهينه بأجواء التراث على الرغم من إيحاءاته المعاصرة. كما تتميز هذه اللغة بالمفارقة والترميز والأسلبة والتهجين وتداخل اللغات (العتيقة والمعاصرة، الفصحى والعامية)، وتعدد الأصوات، كما يلاحظ التماهي الأسلوبي والتاريخي بين زمن المغايرة وزمن الثبات أو الماضي والحاضر.

وعليه، فاللغة في الرواية التراثية هي لغة المفارقة الساخرة والباروديا والمقتبسات النصية والتضمين والمحاكاة، وتحمل اللغة في طياتها إيديولوجية العصر، أي إن اللغة ليست بريئة في حمولاتها الفنية، والرمز في هذه الرواية" يتشعب في عدد لانهائي من الانطلاقات الدلالية".[٣٨]
وتتمظهر هذه اللغة التراثية عند روائيين حاولوا تأصيل الكتابة الروائية العربية لخلق حداثة تتواصل مع السرد العربي القديم وتتجاوب مع خصوصيات القارئ أو الإنسان العربي. ومن أهم هؤلاء الروائيين: محمود المسعدي (حدث أبو هريرة قال...)، وجمال الغيطاني(الزيني بركات والتجليات وكتاب الليالي...)، وبنسالم حميش(مجنون الحكم والعلامة ومحن الفتى زين شامة)، وأحمد توفيق(جارات أبي موسى)، ورضوى عاشور(ثلاثية غرناطة)، ومبارك ربيع(بدر زمانه)، ونجيب محفوظ(ليالي ألف ليلة)، وإميل حبيبي(الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس)، الخ...

* لغة التصوير المجازية:

تعتمد هذه اللغة على التصوير الاستعاري و الكنائي والترميز وتفجير اللغة والشاعرية والمفارقة فضلا عن المزاوجة بين المحكي السردي والمحكي الشاعري كما نظر له **جان إيف تادييه**[٣٩] **J.Y.V.Tadié**. ويعني هذا أن اللغة في هذا الخطاب خليط من الغنائية والسردية الدرامية وتكثيف للصور الشعرية والنثرية واستخدام كبير للرموز والألفاظ الموحية المعبرة وتأنيث القاموس وتليينه باللغة الشعرية النابضة بإيقاع التذويت والتلوين البياني والبديعي واستخدام الكلمات المتعددة الدلالات واستثمار اللغة الشاعرية الانزياحية والإيحائية قصد خلق الوظيفة الشعرية والجمالية الخارقة. ومن أهم الروائيين الذين ارتكنوا إلى هذا الخطاب السردي الشاعري نذكر على سبيل المثال: حميدة نعنع في روايتها(**الوطن في العينين**) التي قال عنها الدكتور حميد لحمداني:" وإذا كانت لهذه الرواية قيمة جمالية ودلالية معينة، فهي ليست صادرة أبدا عن الحوارية، ولكن عن جوانب أخرى كاستغلال المعطيات التاريخية المرجعية ثم استخدام الأساليب الشعرية على

مستوى العبارات بحيث يتم إغراق ماهو تاريخي فيما هو شعوري، يضاف إلى ذلك استغلال المفارقة الفنية بين زمن الأحداث وزمن السرد".[٤٠]
وهناك روايات شاعرية أخرى **كحجر الضحك** لهدى بركات و**رامة والتنين** لإدوار الخراط و**أوراق** لعبد الله العروي و**سوانح الصمت والسراب** لجلول قاسمي....

٤- إشكالية الفصحى والعامية في الخطاب الروائي العربي:

وهناك قضية شائكة أخرى مرتبطة بلغة الخطاب الروائي العربي تتعلق بالعامية أو اللهجات المحلية، وتتمثل في الصيغة التالية: هل سنكتب بالفصحى أم بالعامية المصرية أو بالعاميات الأخرى أم نزاوج بينها مثلما فعل توفيق الحكيم ونجيب محفوظ؛ لأن هذه المزاوجة تضفي على النص الروائي نوعا من الواقعية والصدق الفني؟!
هناك ردود مختلفة للجواب عن هذه القضية العويصة، فهناك من يدعو إلى توظيف العامية فقط كما فعل عبد الرحمن الشرقاوي في روايته(**الأرض**)، وهناك من يدعو إلى تفصيح الرواية كما يدعو إلى ذلك الدكتور عبد الملك مرتاض في قوله:" ينبغي أن نكتب الحوار باللغة العربية الفصحى وأن نكتب لكل مستوى مقامي باللغة المناسبة، فالقراء هم طلبة جامعيون فلماذا لانكتب لهم بالعربية؟ فمن يفهم العامية الجزائرية/المصرية/ الأردنية/ المغربية. إذاً، لابد من تفصيح اللغة الحوارية أو سردنة الحوار بلغة شعرية جميلة. ولايعني أن الكتابة بالعامية هي كتابة واقعية تعبر عن مستوى المتكلم الاجتماعي والثقافي.
إن هذه الظاهرة المزعجة عرفت في بعض الكتابات الأدبية الأخرى حيث كاد بلزاكBalzac وهيجوVictor Hugo وسواهما ينادون بالويل والثبور، وعظائم الأمور، مماقد يلحق الأدب الفرنسي من مصائب العاميات المحلية الفرنسية، إلى أن جاء مارسيل بروست فحاول أن يقيس اللغة على مقدار الوضع الاجتماعي للشخصية في كتاباته الروائية".[٤١]
وهناك من يتبنى المزاوجة والتعددية اللغوية لمراعاة الفوارق الطبقية والاجتماعية واستخلاص الأبعاد الإيديولوجية من خلال صراع اللغات وتعدد الأساليب كما نجد ذلك في روايات توفيق الحكيم(يوميات نائب في الأرياف...)، ومحمد برادة(لعبة النسيان على سبيل الخصوص...).

وفي رأيي ، من الأفضل أن نقوم بتفصيح الرواية وجميع الفنون والأجناس الأدبية وخاصة السينما. وذلك لأننا لانفهم مايقوله العراقيون ولا الكويتيون ولا الأردنيون ولا التونسيون. فكم من مسرحيات هادفة وجادة لاتحقق التواصل بين المغاربة والمشارقة! والسبب يعود إلى كثرة العاميات واختلافها من بيئة إلى أخرى. لذلك لابد من استخدام اللغة العربية في جميع المقامات التخاطبية لنحقق التواصل بين المرسل والمتلقي، ونرفع من مستوى الثقافة والتواصل الأدبي والفني في عالمنا العربي. وينبغي كذلك أن تكون اللغة الروائية خاضعة لقواعد البيان العربي وقابلة لتفجيرها انزياحا وإبداعا واشتقاقا وتوليدا لخلق حداثة فنية. ويقول عبد الملك مرتاض:" إنا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالمية المستوى، ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتفيهقا... غير أن عدم علوها لايعني إسفافها وفسادها وهزالتها وركاكتها...، ذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء".[٤٢]

وبناء على ماسبق، ستبقى اللغة أهم مكون جمالي وإبداعي في عملية الخلق الروائي بعد أن استغنى الروائي المعاصر عن عدة مكونات سردية مثلك الشخصية والحدث والفضاء، ولكنه لايمكن له أن يستغني عن اللغة في التصوير والتشكيل وسرد الأحداث. وبالتالي، على الروائي أن يكون قادرا على توليدها واستثمارها واستعمالها في أحسن الصيغ الاستعارية والمجازية: تقريرا أو تفجيرا أو إيحاء أو تعيينا. ولابد أن تكون اللغة تناصية خاضعة للتعدد الحواري والأسلبة والتهجين الأسلوبي، ولكن في إطار مراعاة اللغة العربية الفصحى بقواعدها المعيارية وأبعادها البلاغية والجمالية. ولقد صدق عبد الملك مرتاض حينما قال:" اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو؛ ومن ذلك، الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة بعد أن فقدت الشخصية(PERSONNAGE) كثيرا من الامتيازات الفنية، التي كانت تتمتع بها طوال القرن التاسع عشر، وطوال النصف الأول من القرن العشرين أيضا... إنه لم يبق للرواية شيء آخر غير جمال لغتها، وأناقة نسجها".[٤٣]

وأخيرا، ننبه نقادنا- خاصة نقاد الخطاب الروائي- إلى الاهتمام باللغة الروائية، وأن يحاولوا دراستها اعتمادا على مفاهيم اللسانيات النصية

المعاصرة والأسلوبية الحديثة لا بمفاهيم البلاغة القديمة، وأن يوسعوا من مفاهيم ماورثناه عن البلاغة القديمة ، وأن يحللوا المقاطع اللغوية في إطار الوحدة الكلية للرواية، مراعيا تنوع أسلوبها وخطابها النوعي والأجناسي. وألا نسقط مفاهيم الشعر على الرواية إلا إذا أفرغناها من محتوياتها الضيقة، وشحّناها بطاقات أكثر اتساعا وإحاطة لفهم الرواية وتذوق جمالياتها.

- الهوامش:

١- ميخائيل باختين: **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط ١ ،١٩٨٨ ، ص:٧؛

١ - M.BAKHTINE : **ESTHETIQUE ET THEORIE DU ROMAN**. Traduit du russe par Daria Olivier. GALLIMARD.١٩٧٨.P :٩٠ ;

١- ميخائيل باختين: **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٨٨، ص:٩؛

١-M.BAKHTINE : le roman polyphonique, in : la **Poétique de Dostoïevski**, SEUIL ١٩٧٠, p : ٣١ ;

١- د. عبد اللع العروي: **الإيديولوجية العربية المعاصرة**، تحقيق محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، لبنان،ط١٩٧٠،٦،ص:٢٥٣؛

١- د. سيزا قاسم: **روايات عربية- قراءة مقارنة**- شركة الرابطة، ط١، ١٩٧٧، ص:٦٤؛

١ - A regarder : J.Y.Tadié : **Le récit poétique**.Edition PUF.١٩٧٨ ;

١- د. حميد لحمداني:**أسلوبية الرواية**، منشورات دراسات سال، ط١، ١٩٨٩، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ص:٧٢؛

١- د. عبد الماك مرتاض: **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، عدد:٢٤٠، ط١، ١٩٩٨، ص:١١٩-١٢٠؛

١- عبد الملك مرتاض: نفسه، ص: ١٢٦؛

١- نفسه، ص: ١١٦.

٤ ـ لمـــاذا النـــص المـــوازي؟

شهدت الدراسات والأبحاث السردية في السنوات الأخيرة اهتماما كبيرا بالعتبات -Seuils- (كما عند جنيت Genette)، أو هوامش النص(عند هنري ميتران H. Mitterand) ، أو العنوان بصفة عامة (عند شارل كريفل Ch. Grivel) ، أوما يسمى اختصارا بالنص الموازي (Le Paratexte).

وقد أثار مصطلح (Le paratexte) أو (La paratextualité) في استعمالات وتوظيفات جيرار جنيت G.Genette اضطرابا في الترجمة داخل الساحة الثقافية العربية بين المغاربة والمشارقة. والسبب في ذلك، الاعتماد على الترجمة القاموسية الحرفية، أو اعتماد المعنى وروح السياق الذي وظف فيه في اللغة الأصلية.

فسعيد يقطين يترجم مصطلح (Paratextes) بالمناصصات. وهي عنده في كتابه (القراءة والتجربة) تلك "التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتباس الوارد. وتبدو لنا –يقول الباحث– هذه المناصصات خارجية (ويمكن أن تكون داخلية) غالبا»([1]).

وفي كتابه (انفتاح النص الروائي)، يستعمل المناص بعد عملية الإدغام الصرفية، ويجمعها على صيغة المناصات. فالمناص اسم فاعل من الفعل ناص مناصة، معللا اختياره بما يجد في هذا الفعل من دلالة على المشاركة والجوار. ومنه أخذ

[1] – د .سعيد يقطين: **القراءة والتجربة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١/١٩٨٥، ص ٢٠٨.

المناصة للدلالة على اسم الفاعل([2]). وبعد ذلك يوظف هذا الباحث المغربي «المناص» في كتبه اللاحقة، ولا سيما في (الرواية والتراث السردي) منها([3]).

وعند محمد بنيس، نجد مصطلحا آخر هو (النص الموازي). ويقصد به الطريقة التي بها "يصنع به من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور" ([4]).

فالنص الموازي عند بنيس عبارة عن عتبات تربط علاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. يقول بنيس عن النص الموازي بأنه تلك "العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته"([5]).

وقد أثبت محمد بنيس أن الشعرية اليونانية الأرسطية، والشعرية العربية لم تهتما "بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر أو بنيتها أو وظيفتها"([6])، وقد قادته عملية الملاحظة والاستقراء إلى العثور "فيما بعد على دراسات نصية حديثة في حقل

---

[2] – د. سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١ /١٩٨٩، ص ١٠٢ (الهامش).

[3] –د. سعيد يقطين: **الرواية والتراث السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١ /١٩٩٢، ص ٥٠.

[4] – د. محمد بنيس: **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، ١، التقليدية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١/١٩٨٩، ص ٧٧.

[5] – د. محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ١ التقليدية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ١٩٨٩/١، ص ٧٦.

[6] – نفس المرجع السابق، ص ٧٧.

الفلسفة والشعرية خصوصا، تنصت بطريقتها إلى هذه العناصر كما لعناصر أخرى تشكل معها عائلة واحدة"([7]).

ولكن إذا تصفحنا كتب النقد العربي القديم في المشرق والأندلس سنجد مصنفات كثيرة تهتم بعتبات النص الموازي، لاسيما عند الكتاب الذين عالجوا موضوع الكتابة والكتاب، كالصولي وابن قتيبة والكلاعي وابن وهب الكاتب وابن الاثير ومحمد علي التهانوي وغيرهم. فالصولي مثلا ركز كثيرا في كتابه "أدب الكاتب" على العنونة وفضاء الكتابة، وأدوات التحبير والترقيش، وكيفية التصدير، والتقديم والتختيم([8]).

ويتــــرجم فــــريد الزاهي مصطلــح(Le paratexte) بالمحيط الخارجي أومحيط النص الخارجي([9])، أما عبد العالي بوطيب، فيستعمل المناص على غرار ترجمة سعيد يقطين([10]). ولكن عبد الفتاح الحجمري يختار (النص الموازي) مثل محمد بنيس([11])، ويستعمل عبد الرحيم العلام مصطلح (الموازيات)([12]).

---

[7] – نفسه، ص ٧٧.

[8] – الصولي: **أدب الكتاب**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنـــان، بـــدون تـــأريخ للطبعة، ص ص ١٦٣–٢٦٠.

[9] – فؤاد الزاهي: **الحكايــــة والمتخيـــل**، أفريقيـــا الـــشرق، الـــدار البيـــضاء، ط١/١٩٩١، ص ٨٥.

[10] – د. عبد العالي بوطيب، (برج السعود– وإشكالية العلاقـــة بـــين الروائـــي والتاريخي) **المناهل**–مغربية– العدد٥٥/السنة٢٢، يونيو ١٩٩٧، ص ٦٣.

[11] – د. عبد الفتاح الحجمري: **عتبات النص: البنية والدلالة**،شـــركة الرابطـــة، الدار البيضاء، ط١/١٩٩٦، ص ٩.

[12] – عبد الرحيم العلام، (الخطاب المقدماتي في الرواية المغربيـــة) ،**علامـــات مغربية**– العدد٨، ١٩٩٧، ص ١٧ (انظر الهامش ص ٢٣).

ويترجم الباحث التونسي محمد الهادي المطوي مصطلح (La paratextualité) بالموازية النصية أو الموازي النصي بعكس ترجمة محمد بنيس. وهذه الترجمة حرفية وقاموسية. و Para ترجمة للموازي، بمعنى المحاذاة والتفاعل معا و "في اللغة توازى الشيئان: تحاذيا وتقابلا. وذلك حتى يشمل المصطلح الصنفين السابقين من الموازي النصي [أي النص الداخلي والنص الفوقي الخارجي] وفيهما ما لا يجاور المتن في نفس الأثر كأن يكون شهادة أو تعليقا أو توضيحا، إذا جاء متأخرا عن طبعه ونشره"([١٣]).

وقد ترجم الباحث اللبناني عبد الوهاب ترو مجموعة من المصطلحات التي أوردها جنيت على النحو التالي:

١. المتعاليات النصية: transtextualité

٢. النصوصية المرادفة: paratextualité

٣. النصوصية الشمولية :architextualité

٤. النصوصية الشاملة : hypertextualité

٥. ما وراء النصوصية : métatextualité

يقول عبد الوهاب ترو" كما أنه (جنيت) قد أضاف أشكالا جديدة علىالمتعاليات النصية: "فالتناص او النصوصية المرادفة Paratextualité". تقيم علاقة بين النص الأدبي وكل ما يحيط به من عناوين ومقدمات وملاحق. أما "وراء

---

١٣ – محمد الهادي المطوي، (في التعالي النصي والمتعاليات النصية)، **المجلة العربية للثقافة**، تونس، السنة ١٦، العدد ١٩٩٧/٣٢، ص ١٩٦.

النصوصية Métatextualité. فتربط النص بنص آخر يتكلم عنه دون أن يسميه أو ينقل عبارات منه"([14]).

ونجد عند السوري محمد خير البقاعي مصطلح الملحقات النصية، وهي ترجمة جيدة ودقيقة؛ لأن النص الموازي عبارة عن عتبات وملحقات تحيط بالنص من الداخل أو من الخارج([15])، أما ترجمات عبد الوهاب ترو، فترجمات حرفية وغامضة وكثيرة الاضطراب، وإلا فما الفرق بين النصوصية الشمولية والنصوصية الشاملة؟!!

واستعمل المختار حسني مصطلح النصية الموازية([16]). واستعمل المقداد قاسم مصطلح الترافق([17]). وعليه، فإذا عدنا إلى قواميس اللغة الأجنبية لتحديد مفهوم مصطلح La paratextualité)، وجدنا السابقة اليونانية -Para- الأصل، توظف بمعنى: بجانب. وهي في اللغة الفرنسية تسبق عدة كلمات كما ورد في معجم روبير الكبير. ولها معان أخرى مختلفة نذكر منها: المجاورة، والقرابة والمصاحبة والمشابهة والوقاية من... إلى آخره. و textualité تعني النصية، و text تعني النص.

لذا أفضل مصطلحي النص الموازي لترجمة(Le paratexte)، أو الملحقات النصية على غرار ترجمتي محمد بنيس، ومحمد خير البقاعي، وإن كان النص

---

[14] – د. عبد الله ترو (تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر) ، **<u>الفكر العربي المعاصر</u>** – لبنان– العددان ٦٠-١٩٨٩/٦١، ص ٨٠.

[15] – محمد خير البقاعي، (أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي) ،**<u>الفكر العربي</u>**– بيروت، السنة ١٧، العدد ٨٣، سنة ١٩٩٦، ص ٨٤.

[16] – المختار حسني: (من التناص إلى األطراس)، **<u>علامات في النقد</u>** – السعودية– الجزء ٢٥، المجلد ٧ /١٩٩٧، ص ١٧٨.

[17] – تدييه، جان إيف:**<u>النقد الأدبي في القرن العشرين</u>**، ترجمة قاسم مقداد، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٣.

الموازي أفضل. فالنص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم الخارج. وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ. وتشكل العناصر الموازية في الحقيقة نصوصا مستقلة. فالخطاب المقدماتي ما هو في الحقيقة إلا نص مستقل بذاته له بنيته الخاصة ودلالات متعددة ووظائف.

كما يرد العنوان في شكل صغير، ويختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص. وهكذا تشكل الملحقات المجاورة للنص (المؤلف-الجنس-المقدمات-العناوين-الحوارات إلخ...) نصوصا مستقلة مجاورة وموازية للنص. ولهذا فضلنا استعمال مصطلح (النص الموازي) في أطروحتي، مع توظيف مفاهيم أخرى كالعتبات وهوامش النص والملحقات النصية لتعضيد هذا المصطلح الأساسي.

ويعتبر النص الموازي من أهم عناصر المتعاليات النصية -Transtextualité- إلى جانب التناص، والتعلق النصي، ومعمارية النص، والنص الواصف. ويتكون النص الموازي من ملحقات وعتبات داخلية وخارجية تتحدث عن النص بالشرح والتفسير والتوضيح، كعتبة المؤلف وعتبة الإهداء...إلخ.

ويعني هذا أن ما يهم جنيت ليس هو النص؛ ولكن التعالي النصي، والتفاعلات الموجودة بين النصوص عبر عمليات: الوصف وتداخل النصوص والمجاورة النصية والتعلق النصي من خلال جدلية السابق واللاحق، إلى جانب مكونات تداخل الأجناس الأدبية([١٨]).

---

[١٨] - G. Genette: **Introduction à l'Architexte**, seuil, pp ٨٧-٨٨.

وفي سياق طروحات جنيت؛ أشار جان ماري شافر Chaeffer إلى خاصية التعددية النصية (hypertextualité). فهي عنده تعني العلاقات القائمة بين نص معين وعدة نصوص أخرى مثلث بالنسبة إليه نماذج أجناس، كما يتضح من فحص ما سماه الباحث بالإشارات والسمات وآثار الأجناس([١٩]).

هذا، ويعرف جنيت النص الموازي في كتابه (الأطراس Palimpsestes) بأنه نمط ثان من التعالي النصي. "ويتكون من علاقة هي عموما أقل وضوحا وأكثر اتساعا. ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن نسميه بالنص الموازي، أو الملحقات النصية Les Paratextes، كالعنوان، والعنوان الفردي، والعناوين الداخلية، والمقدمات، والملحقات، والتنبيهات، والتمهيد، والهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، والمقتبسات والتزيينات، والرسوم، وعبارات الإهداء والتنويه والشكر، والشريط، والقميص، وأنواع أخرى من العلامات الثانوية والإشارات الكتابية أو غيرها مما توفر للنص وسطا متنوعا. وقد يكون في بعض الأحيان شرحا أو تعليقا رسميا أو شبه رسمي"([٢٠]). وفي كتابه (عتبات seuils)، يضيف جنيت أن النص الموازي هو الذي " يجعل النص كتابا ليقدم إلى القراء بصفة خاصة، والجمهور بصفة عامة."([٢١]) أي أنه عبارة عن ملحقات نصية وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي، كالعتبة

---

[١٩] - Schaeffer (J.M): **Qu'est ce qu'un genre littéraire**, seuil, ١٩٨٤, p ١٧٥.

[٢٠] - Genette (G): **Palimpseste**, p ٩.

[٢١] - Genette (G) : **Seuils**, p ٧.

بالنسبة إلى الباب، أو كما يقول المثل المغربي: "أخبار الدار على باب الدار!". أوكما قال جنيت نفسه في شكل حكمة: "احذروا العتبات!".([٢٢])

إن النص الموازي " بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة هو كل نصية شعرية أونثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن ونص آخر يقدم له أو يتخلله مثل العنوان المزيف والعنوان والمقدمة، والإهداء، والتنبيهات، والفاتحة، والملاحق والذيول، والخلاصة، والهوامش، والصور، والنقوش، وغيرها من توابع نص المتن والمتممات له مما ألحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه مثل الشهادات والمحاورات والإعلانات وغيرها، سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته، أو لإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة"([٢٣]).

وعليه، فالنص الموازي عبارة عن نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات وملحقات قد تكون داخلية أو خارجية. ولها عدة وظائف دلالية، وجمالية، وتداولية. ويعرفه سعيد يقطين بأنه عبارة عن تلك "البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه"([٢٤]).

---

[٢٢] – نقلا عن عبد الفتاح الحجمري، **عتبات النص: البنية والدلالة** (الغلاف الخارجي من الوجهة الداخلية الأمامية).

[٢٣] – محمد الهادي، المطوي **(في التعالي النــصي والمتعاليــات النــصية)** ،ص ١٩٥.

[٢٤] – د. سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**، ص ٩٩.

ولا يمكن أن يكون النص الموازي كليا، فهو بنية نصية جزئية يتم توظيفها داخل النص بغض النظر عن سياقاتها الأصلية. ويشمل هذا النص عتبات وملحقات تساعدنا على فهم خصوصية النص الأدبي، وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية ودراسة العلاقة الموجودة بينها وبين العمل. وهي محفل نصي قادر على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي. لذا فللعتبات " الدور التواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة للرواية بدونها بمثابة دراسة قيصرية اختزالية من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص، وتشويه أبعاده ومراميه"([٢٥]).

وللنص الموازي وظيفتان وظيفة جمالية تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه، ووظيفة تداولية تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه. بل إن المظهر الوظيفي لهذا النص المجاور يتلخص أساسا -كما أشار جنيت- في كونه "خطابا أساسيا، ومساعدا، مسخرا لخدمة شيء آخر يثبت وجوده الحقيقي، وهو النص"([٢٦])، وهذا ما يكسبه -تداوليا- قوة إنجازية وإخبارية باعتباره إرسالية موجهة إلى القراء أو الجمهور ([٢٧]).

إذن، فللعتبات أهمية كبرى في فهم النص، وتفسيره، وتأويله من جميع الجوانب والإحاطة به إحاطة كلية، وذلك بالإلمام بجميع تمفصلاته البنيوية المجاورة، من الداخل والخارج التي تشكل عمومية النص ومدلوليته الإنتاجية والتقابلية.

ويمكن تقسيم النص الموازي إلى قسمين:

١. النص الموازي الداخلي (Péritexte):

---

[٢٥] – د. عبد العالي بوطيب: (برج السعود و إشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي)، **المناهل**، المغرب، العدد ٥٥، السنة ٢٢، يونيو، ١٩٩٧، ص ٦٤.

[٢٦] - G. Genette, **Seuils**, p ١٦.

[٢٧] - G. Genette: **Seuils,** p p ١٥.

وتعني السابقة اليونانية (Péri) حول، أو كل نص مواز يحيط بالنص أوالمتن (النص المحيط)، أو النص الموازي الداخلي أو المصاحب أوالمجاور. والنص الموازي الداخلي عبارة عن ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنص مباشرة. ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والإهداء، والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش، وغير ذلك مما حلله جنيت في الأحد عشر فصلا الأولى من كتابه "عتبات"([٢٨]).

٢. ٢.النص المـوازي الخارجي (Epitexte):

وتعني السابقة اليونانية (Epi) "على"، أي النص الموازي الخارجي أو الرديف أو النص العمومي المصاحب. "وهو كل نص من غير النوع الأول مما يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي وفي أحيان كثيرة زماني أيضا، ويحمل صبغة إعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات، والشهادات، والإعلانات، ويشمل الفصلين الأخيرين من كتاب جنيت السابق ذكره"([٢٩]).

إذن، فالنص الموازي الخارجي هو كل نص مواز لا يوجد ماديا ملحقا بالنص ضمن نفس الكتاب، ولكن ينتشر في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد بالقوة، وبذلك يكون موضع (النص العمومي المصاحب) في أي مكان خارج الكتاب: كأن يكون منشورا بالجرائد والمجلات وبرامج إذاعية، ولقاءات وندوات... إلخ

فهذان النصان (الداخلي والخارجي للنص الموازي) يحيطان بنص مركزي بؤري هو النص الإبداعي الرئيس. ولا يمكن فهم هذا النص أو تفسيره إلا بالمرور عبر العتبات المحيطة ومساءلة ملحقاته النصية والخارجية.

---

[٢٨] - G. Genette: **Seuils,** p p ١٠–١١.

[٢٩] – انظر محمد الهادي المطوي: (في التعالي النصي والمتعاليات النصية)، ص ١٩٦؛ وجيرار جنيت: **عتبات**، ص ١٠–١١.

إن العلاقة بين النصين: الموازي والرئيس، علاقة جدلية قائمة على التبنين والمساعدة في إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب. ولقد أهمل النقد الروائي الغربي والعربي النص الموازي مدة طويلة، واكتفى الباحثون والدارسون بالانكباب على النص الإبداعي الداخلي، وأهملوا ما يحيط بهذا النص من هوامش وفهارس وعناوين وإهداءات وصور أيقونية وما إلى ذلك؛ على الرغم من أن رولان بارت R. Barthes ، يصرح بأن «كل ما في الرواية له دلالة»([30]).

وقد أعادت الشعرية (Poétique) -بنيوية كانت أم سيموطيقية- الاعتبار لهذا النص الموازي المهمش، بل اعتبرته المدخل الأساسي إلى أعماق النص الإبداعي. وكل إقصاء لما هو خارجي، يجعل من هذا العمل ناقصا مليئا بالثغرات المنهجية والنواقص السلبية.

ويضم النص الموازي أو هوامش النص -كما يعبر هنري ميتران H. Mitterand- مجموعة من العتبات والملحقات النصية الداخلية والخارجية. وأهمية النص الموازي تتمثل في تحليل ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور. ويعني هذا أن النص الموازي ما هو إلا إطار مادي فيزيائي، ودال معنوي تداولي يربط علاقات مباشرة وغير مباشرة بالنص لجذب القارئ، والتأثير عليه على مستوى الاستهلاك والتقبل الجمالي.

هذا وإن عتبات النص الموازي عبارة عن ملحقات تحيط بالنص من الناحية الداخلية أو الخارجية. وهي تنسج خطابا ميتا روائيا عن النص الإبداعي، وترسل حديثا عن النص والمجتمع والعالم.

---

٣٠ - R Barthes; **L'effet du réel**, Ed. Seuil - Point ١٩٨٢, p ٨٣٣.

ومهما بدت مستقلة أو محايدة، فإنها شديدة الارتباط بالنص الروائي الذي تقف في بوابته ومداخله.

وعليه، لم يول النقد الروائي العربي النص الموازي أهمية كبرى إلى يومنا هذا، على الرغم من بعض الدراسات التي تعد على الأصابع في شكل مقالات أوأبحاث جزئية في حدود علمنا([٣١]).

وقد أصبح الآن من الضروري الاهتمام بعتبات النص الروائي، فهي أساسية لولوج عالم النص الأدبي وفتح مغالقه واستكناه أعماقه، لكي نسبر أغوار النص الداخلية، علينا أن نضع أقدامنا الثابتة على مداخل النصوص وعتباتها، بما فيها العنوان، والتقديم، والتصنيف، والإهداء، ومعمارية النصوص، والفضاء النصي بصفة عامة...

---

[٣١] – ومن بينها دراسات كل من :

أ– د. سعيد يقطين: (النص الموازي للرواية– استراتيجية العنوان)، **مجلة الكرمل**؛ قبرص، العدد ٤٦، ١٩٩٢.

ب– د. سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩.

ج– عبد الجليل الأزدي: (عتبات الموت– قراءة في هوامش وليمة لأعشاب البحر)، **فضاءات مستقبلية**– المغرب– العددان ٢–٣/ ١٩٩٦.

د– د. عبد الفتاح الحجمري: **عتبات النص البنية والدلالة**، شركة الرابطة، ط١/١٩٩٦.

هـ– د. سعيد يقطين: **الرواية والتراث السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٢.

و– عبد الرحيم العلام : (الخطاب المقدماتي في الرواية المغربية) ،**علامات**، المغرب، العدد ١٩٩٧/٨م.

ز– د. عبد العالي بوطيب: ("برج السعود" وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي) ،**المناهل**– المغرب– العدد ٥٥ السنة ٢٢ ، ١٩٩٧ ص ص ٦٣–٧٣.

فالنص الموازي يهدف إلى "تقديم تصور أولي يسعف النظرية النقدية في التحليل، وإرساء قواعد جديدة لدراسة الخطاب الروائي"([٣٢])، وهو كذلك "البهو vestibule - بتعبير لوي بورخيس- الذي منه ندلف إلى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف الحقيقي والمتخيل"([٣٣]). كما أنه "يسعى إلى تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل وفي النص الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالا لنصوص أخرى"([٣٤]).

فقراءة العتبات وتحليلها في علاقتها بالنص الروائي ومراعاة السياقين: النص والتجنيسي، عملية ناجحة وهادفة؛ لأنها تحيط بالعمل الروائي من جميع جوانبه بدءا بكونه مخطوطا مرورا بطبعه وصولا إلى تلقيه.

وتبدو العتبات "موضوعا جديرا بالاحتفال ومادة خصبة للنقد عموما والنقد الإيديولوجي بكيفية حصرية، وذلك لسببين: أولهما، يرتبط بأهميتها المحددة بمواقعها الاستراتيجية وبوظائفها وأدوارها، وثانيهما، يعود إلى علاقتها النوعية بالعالم وبالنص الذي تتكتب على مشارفه وتشكل تخومه"([٣٥]).

وما زال موضوع العتبات في الثقافة العربية القديمة في حاجة ماسة إلى من يسبر أغواره، ويعيد النظر في دراسته ويصفه.

---

[٣٢] - د .شعيب حليفي، (النص الموازي للرواية- استراتيجية العنـوان) ،**<u>مجلـة الكرمل</u>**- قبرص، العدد٤٦ /١٩٩٢، ص ٨٢.

[٣٣]- نفسه، ص ٨٢.

[٣٤] - د. شعيب حليفي: (النص الموازي للرواية - اسـتراتيجية العنـوان)، ص ٨٣.

[٣٥] - عبد الجليل الأزدي: (عتبات الموت- قراءة في هوامش وليمـة لأعـشاب البحر) **<u>فضاءات</u>**، المغرب، العددان: ٢-٣، ١٩٩٦، ص ٣٧.

وحين متابعة الثقافة الأجنبية الغربية في تطورها، يلاحظ أن ما خصت به موضوع العتبات يمثل كما معتبرا على حد علمي([٣٦])، خصوصا وأنه بدا يتضح بشكل نظري أكثر مع جيرارجنيت في

---

[٣٦] – مراجع عامة:

١) Genette (Gérard) : **Palimpsestes**, Paris, seuil, ١٩٧٢

٢) Genette (Gérard) : « transtextualités », **Magasine littéraire**, ١٩٢ (١٩٨٣), pp ٤٠-٤١.

٣) Genette (Gérard): **Seuils**, Paris seuil ١٩٨٧.

– خطاب العنوان :

٤) Duchet (Jacques): **L'Assommoir de Zola**, société, discours idéologie, Paris, Larousse, ١٩٧٣.

٥) Duchet (Claude): La fille abandonnée et la Bête humaine », Eléments de titrologie romanesque », **Littérature**, ١٢ (décembre ١٩٧٣), p p ٤٩-٧٣.

٦) Grivel (charles) : **Production de l'Intérêt romanesque**, Paris, La hage, Mouton, ١٩٧٣.

٧) Hoek (Léo): **Pour une sémiotique du titre**, Univ. d'Urbino, ١٩٧٣.

٨) Hoek (Léo): **La marque du titre,** Paris, la Hage, Mouton, ١٩٨١.

٩) Moncelet (christian), **Essai sur le titre en littérature et dans les arts,** la roche Blanche, POF, ١٩٧٢.

١٠) Vigner (Gérard): « Une unité discursive retreinte, le titre »: **Le français dans le monde**, ١٥٦ (octobre ١٩٨٠), pp ٣٠-٤٠

– خطاب المقدمات :

١١) Charles (Michel) **: Phétorique de la lecture**, Paris, seuil, ١٩٧٩.

١٢) Derrida (jacques): (Hors livre, dans ID, **La dissémination**, Paris, seuil ١٩٧٢), pp ٧-٦٧.

كتابه (عتبات Seuils) حيث قاربه نظريا وتطبيقيا([37]).

لذا بدأ الاهتمام بعتبات النص وصار درسها يندرج "ضمن سياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى، في الوقت الراهن، مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق وقوفا عند ما يميزها ويعين طرائق اشتغالها"([38]).

---

١٣) Duchet (claude): « Lillusion historique: l'enseignement des prefaces (١٨١٥-١٩٣٢), **Revue <u>d'histoire Littérature de la france</u>** (١٩٧٥), p p ٢٤٥-٢٦٧.

١٤) Hamon (Philippe): « texte littéraire et méta-langage », **<u>Poétique</u>**, ٣١ (١٩٧٧), pp ٢٦١-٢٨٤.

١٥) IDT (Genevière) : « Fonction rituelle du métalangage dans les préfances hétérographes", **<u>Littérature</u>**, ٢٧ (١٩٧٧), pp ٦٥-٧٤.

١٦) Le cointre (simonne), legallot (Jean): "texte et paratexte, essai sur la préface du roman classique", dans **<u>panorama sémiotique</u>**, la Hage- Paris, New yprk, Mouton, ١٩٧٩, pp ٦٦٠-٦٧٠.

١٧) Mitterand (Henri): "Le discours préfaciel », dans **<u>la lecture sociologique du texte romanesque</u>**, Toronto, Stevens et Hakkert, ١٩٧٥, pp ٣-١٣.

A regarder : **<u>Maurice de la croix et Fernand Hallyn : Méthode de texte</u>**. Duclot, Paris ١٩٨٧.

[37] – عبد الجليل الأزدي، نفسه ص ٣٧.

[38] – عبد الفتاح الحجمري: **<u>عتبات النص، البنية والدلالة</u>**، ص ٧.

٥- رواية السيل لأحمد توفيق

تلتقط رواية **السيل**(طبعة دار الأمان، الرباط، ١٩٩٨) **لأحمد توفيق** في سياقها التناصي المجتمع الأمازيغي في الأطلس الكبير إبان الحماية الفرنسية. وتصور شخصية **محمد بزين** بين سموها وانحطاطها واضمحلالها الاجتماعي والنفسي .

تبدأ الرواية بتجسيد الصورة المهمشة ل"**بزين**" الذي فر والده العطار، وتركه وحيدا بعد وفاة أمه أثناء ولادته. فربته الأسرة التي عاشت بين أحضانها والدته على مضض وقلق وحسد من نساء وبنات الدار.واتخذ سيد الدار **بزين** راعيا له بدون أجرة مقابل المبيت والإطعام. وقد أبدى محمد **بزين** تفانيا في عمله وشجاعة لا تكل. وقد أثار **بزين** إعجاب النساء وافتتانهن به. لكنه بعد مدة، سيصبح أقرع ومثالا للتهكم والسخرية والضياع والتهميش.

وعلى الرغم من عزلة **بزين** ووحدته وانجذابه إلى طبيعة الغابة وقطيع الأغنام فقد كان مغرما بالأرملة **لومي** التي دفعته إلى الخطيئة؛ مما جعل السيل يغرق أغنامه ويكاد يودي بحياته.

وأمام هذه الخسارة الكبرى التي لم يطقها سيد الدار تعرض **بزين** للإهانة والذل والعقاب والاستنطاق حتى فك إساره الدرك الفرنسي بعد تأكده من براءته وشطط سلطة شيخ القرية في استعمال وسائل التعذيب والعسف.واستاءت علاقة **بزين** مع الأسرة الحاضنة. ودفعته **لومي** إلى مغادرة القرية إلى المدينة بعد أن ساعده تاجر الزيتون في ذلك. وبعد تفاني **بزين** في حراسة المعمل وإخلاصه لسيده الأجنبي **فارياس** وخدمة زوجته **فيبي**، أصبح **بزين** هو الكل في الكل:يدير كل دواليب المعمل ويدبر شؤون العمال بصدق ومثابرة وحذر.

وتحت ضغوطات الانفجار الوطني والمطالبة بالاستقلال سيظطر **بزين** إلى مساعدة الوطنيين بالمال ويعتقل مع مجموعة من

المناضلين لينجو في الأخير بعد أن تدخلت له زوجة **فارياس**. وصار وطنيا ذائع الصيت، وصلت أخباره إلى قريته، ولقب بالوطن. كما كان ذا حظوة كبيرة لدى **فارياس** وزوجته **فيبي** الذين نصحاه بالزواج وأغدقا عليه المال الكثير؛ ليبتعد عن مجونه واستهتاره وعربدته العابثة.

وعاد **بزين** إلى قريته آملا في أن يتزوج **منوش** ابنة عشيقته القديمة **لومي**. لكن أهل دار سيده بعد أن رحبوا به أخذوا منه أمواله وضيعوه بالشعوذة والسحر حتى فقد عقله وأصبح مجنونا لا يحتمل وجوده وخلقته. بيد أن **لومي** اعتنت به كثيرا واستحملته في وقت هرب منه أهله آملة في أن يعود إلى صوابه وعقله بعد أن قرر زواج ابنتها شرعا. بيد أن **بزين** سيودي به جنونه وشراسة أفعاله(تعذيبه لكلبه) وسرقة أمواله إلى الموت المحتوم.

هذا، وقد خسرت **لومي** كل شيء: حبها القديم وابنتها **منوش** وإرث **بزين**، بينما ربح سيد الدار وأهله واغتنوا جاها ومالا بعد أن ضيعوا بزين وهجروه بالسحر والاستيلاء على شقاء سنين عمله مع تحطيم سعادته.

وعليه، ف" **السيل**" رمز بحيل على الضياع والموت والقضاء على كل شيء. ويشير كذلك في دلالاته إلى العقاب والتطهير والبعث من جديد، كما يحيل على الاغتصاب البشري وطمعه وجشعه والسيطرة على حقوق الآخرين بدون حق ولو بطرائق مدنسة غير مشروعة تستعمل فيها أبشع الوسائل.

وتبدو الرواية، مما سلف ذكره، أنها رواية كلاسيكية يتقاطع فيها ماهو وطني واجتماعي. وتتبنى الرواية على الرؤية من الخلف والسارد الوحيد المتعالي والمتعالم ذي المعرفة الكلية المطلقة الذي يتحكم في ضمير الغائب سردا وحوارا. كما تقوم الرواية على تنامي الأحداث وتسلسلها عبر زمن صاعد عبر حلقات متسلسلة: التهميش / السيل/ الهجرة/ العودة/ الجنون/ الموت.

ويعني هذا، أن الرواية مأساوية مادامت تنتهي بالجنون والموت والضياع الأبدي وغطرسة الإنسان وطمعه اللامحدود. كما أن حبكة الرواية بسيطة تصور لنا المجتمع الأمازيغي في البادية المغربية(الأطلس الكبير)، مستعرضة في إطار تناصها الخارجي أعراف المجتمع الأمازيغي وتقاليده وعاداته وأغانيه وأشعاره ورقصاته الفلكلورية الجماعية، وصراع النفوس البشرية، وسيطرة الجهل والخرافة والشعوذة علاوة على تجسيد التقابل الحضاري بين القرية والمدينة، بين أهل البلاد والمستعمرين. ويرتكن الكاتب إلى لغة السرد والحوار واللغة الواقعية الطبيعية الواضحة البسيطة في تسجيلها وتصوير الواقع ومحاكاته بطريقة فنية بعيدة عن لغة التراث والتأصيل كما في رواية " **جارات أبي موسى**".

ويلاحظ أن رواية **السيل** أقل فنية من روايته التراثية الأولى، بل هي رواية عادية لم ترق إلى النصوص الروائية المتميزة الجميلة في حمولاتها الدلالية والفنية. كما أن **السيل** رواية فقيرة من حيث المستنسخات التناصية والإشارات الإحالية، وأنصح **أحمد توفيق** بأن يقتفي تيار التأصيل وأن يسير على غرار روايته الأولى؛ ولكن بشرط وحيد وهو التنويع في التيمات والبنى الفنية والسردية.

٦ـ رواية زهرة الجاهلية لبنسالم حميش

تندرج رواية (**زهرة الجاهلية**) **لبنسالم حميش** ضمن التخييل الأدبي؛ لأنها تستحضر العصر الجاهلي وبيئته الأدبية وأيام العرب والمعارك التي كانت تضرم لأتفه الأسباب مثل **داحس والغبراء بين عبس وذبيان وحرب البسوس بين تغلب وبكر.**

ويلاحظ على الرواية أنها صغيرة الحجم(٩٣ صفحة من الحجم المتوسط)، ويحمل غلافها الخارجي صورة تشكيلية تراثية تحيل على الصراعات والإحن التافهة بين العرب، كما تشير كذلك إلى المنازلة التي وقعت بين زهرة البكرية والمتوحشة البدينة الهيجاء قذاف الدم. وقد تكلفت **دار الآداب البيروتية** بنشر الرواية وتوزيعها(الطبعة الأولى عام ٢٠٠٣)، بعد أن تولت بنشر مجموعة من نصوصه الروائية السابقة له مثل:**مجنون الحكم، والعلامة، ومحن الفتى زين شامة، وفتنة الرؤوس والنسوة**(ط١: ٢٠٠٠)، وهذا يعني أن **حميش** يبحث عن التميز العربي ويتخطى المنابر المغربية المحدودة إعلاميا على غرار الأصوات الغنائية، وهذا شيء طبيعي لمن أراد أن يفرض نفسه في الساحة العربية والأدبية وأن يكون معروفا إعلاميا في العالم العربي.ويصادفنا في الصفحة الداخلية الموالية الإهداء الأدبي الموجه إلى مبدع الرواية المغربية الواقعية: **محمد زفزاف** الذي رحل عنا بعد أن أثرى الخزانة الأدبية المغربية بالقصص والروايات ذات البعد الوجودي والإنساني. ويتأسس هذا الإهداء بين الروائيين: **حميش وزفزاف** على المحبة واسترجاع الذكريات الماضية" إلى روح **محمد زفزاف** محبة وتذكارا"، وبعد ذلك يوظف الكاتب مقتبسات صوفية(**التوحيدي**)، ومقتبسات فلسفية(**نيتشه**)، ومقتبسات أدبية(**بورخيس**) في بداية الرواية كنقط تمهيدية للولوج في عالم الرواية. وتنبني معمارية الرواية على تمهيد ومتن معنون بطريقة تراثية في شكل أبواب وفصول حتى وإن لم تذكر بهذه الأسماء، وتنتهي الرواية بالحاشية والفهرسة على غرار الكتب القديمة. وتلخص لنا كلمات الغلاف الخارجي بعض دلالات الرواية- قد تكون من وضع الناشر- وتتكلف بتعريف الكاتب

ومكانته الأدبية في العالم العربي، والغرض من هذا هو إثارة انتباه القاريء إعلاميا، ودغدغته ذهنيا ووجدانيا قصد تسويق المنتوج وتوزيعه إشهاريا.

وتسرد هذه الرواية قصة **زهرة البكرية** التي عاشت في العصر الجاهلي وأدركت الإسلام شهرا قبل وفاتها. وقد عمرت كثيرا ونالت تجارب عديدة اكتسبتها من الواقع ومعايشة العرب الذين لاهم لهم إلا الحروب والتطاحن القبلي والاستنجاد بالفرس أو الروم لقتال إخوانهم لأسباب واهية. عاشت **زهرة الجاهلية** يتيمة لامعيل لها بعد وفاة خالها، وتزوجت رجلا أعرابيا فضا متوحشا وأد بنتها وتركها وحيدة معلقة بدون بعل يحميها أو يعاملها معاملة حسنة. وكانت جميلة الحسن والمنظر، ساحرة العينية، جذابة الوجه والقد. وعلى الرغم من ذلك لم تكن محظوظة مع زوجها المتغطرس الذميم، إذ اعتقدت أنه يشبه فارس أحلامها خالد النبي الذي كان يتهرب منها؛ لأن مهمته صعبة وجسيمة تتمثل في التغيير وإنقاذ ما يمكن إنقاذه من أحوال العرب الغارقين في الضلال والوثنية العمياء. وقد شهد الناس **للبكرية** بحسنها وجمالها وحاولوا التلذذ بها، وأصبحت عندهم بمثابة جنية ذكية. ولما عظم بلاؤها مع زوجها الذي غادرها وتركها وحيدة ضائعة شاردة البال قررت أن تتيه في سراديب الحياة وأن تعيش بجوار الشعراء بين لذة الشعر والمجون ولذة الخمر والسكر. فاقتربت من **المهلهل وامرىء القيس وطرفة بن العبد والمتلمس وعنترة بن شداد**، وجعلت من غارها مأوى للوحدة والعزلة وملجأ لاستقبال الشعراء المفلسين والعجزة منهم (**طرفة بن العبد وعنترة بن شداد**).

وكانت **زهرة البكرية** ضيفة على زير النساء: **المهلهل**، وسمعت منه قصة **امرىء القيس** الماجنة التي كان يرويها لمراهقات تغلب افتخارا بأمجاد القبيلة وأيامها الضافرة على بكر. وقد تعجبت كثيرا بشخصية **الملك الضليل** ومغامراته الشبقية الماجنة؛ ولكنها كانت حازمة صارمة مع **المهلهل** الذي حاول استمالتها بدون جدوى. بيد أن **ذا القروح** هو الذي سيستمتع بحسن **زهرة البكرية** إلا أنه تركها ضائعة بعد أن غادرها إلى القسطنطينية لطلب النجدة؛ لاسترجاع ملك أبيه الذي فرط فيه بسبب مجونه وسكراته العابثة. ولما يئست من حدادها على الملك الشاعر التجأت إلى شاعر قبيلتها بكر: **طرفة بن العبد** الذي طرد من قبيلته كالبعير الأجرب. وكم تمنت **زهرة** لوكانت **عبلة** لنالت حب **عنترة** وهيامه الجنوني.

ولما لقي شعراؤها حتفهم النهائي بسبب المكائد والإحن والأحقاد انتفضت **زهرة البكرية** غاضبة على العرب، ونددت بتفرقتهم وعطشهم للدماء والغدر بمبدعيهم، فصبت عليهم جام غضبها، وتمنت لهم الزوال والهلاك، وسبت أوثانهم وأصنامهم البكماء ونفوسهم الضالة العمياء، حتى هلكت من شدة الألم والتقزز من هذا الوضع العربي المشين.

تنتمي هذه الرواية إلى الرواية التراثية ذات المنحى التخييلي الأدبي؛ لأنها تتناول سيرة الشعراء الضائعين والمهمشين في العصر الجاهلي من خلال حسناء معجبة بسيرهم وحياتهم الإنسانية المتميزة. وقد اشتغل **حميش** على عادته على مرويات المخطوطات والمصنفات القديمة؛ لتحبيك هذه القصة المليئة بالسخرية والباروديا والتهجين الأسلوبي.

ومن سمات هذه الرواية أنها توظف اللغة التراثية بمحسناتها البديعية وبلاغة البيان العربي القديم مع استعمال سجلات لغوية متباينة: الدارجة المغربية(**اتفو**)، واللغة المرسلة المعاصرة، واللغة الأدبية القحة، ولغة البديع والتصنع، ولغة الشعر الجاهلي، والغرض من هذا التهجين والتلاقح اللغوي إثارة السخرية والتهكم من الحاضر ولومه على ضوء صورة الماضي. وتجرب الرواية تعدد السراد (السارد والحافظ)، وتعدد الأصوات على غرار الرواية الحوارية (البوليفونية)، كما تستعمل عدة خطابات ومستنسخات تناصية كالخطاب الفانطاستيكي(تحول **زهرة** إلى جنية وتنين وحية)، والخطاب الحلمي" وفي ليلة وضاءة وافرة البهاء، رأت فيما يرى النائم ذلك الزاهد المعمم، **أبو القرني**، يكب عليها ويحن...ص:٢١"، وخطاب السخرية" لاياعرب الكر والفر والفروسية الهوجاء، ليس تاريخا هذا الذي تخطونه بتناحركم وأيامكم، بل خردلة على طرة تاريخ العظماء، ص:٨٩". ويكثر الشاعر من التناص في إطار امتصاصي وحواري تفاعلي لإسقاط الماضي على الحاضر، ويبقى الشعر الجاهلي هو المتناص الحقيقي لهذه الرواية، ولاسيما معلقات الشعراء وأخبارهم التي وردها الرواة والحفاظ.ومن هذه النصوص التناصية المستنسخات : الشعرية والصوفية والدينية والخطابية والسردية والتاريخية والمرجعية والتراثية، كما يتناص حميش مع نفسه في رواياته السابقة : **سماسرة السراب ومحن الفتى ومجنون الحكم والعلامة**.... حتى إن الكاتب يعيد نفسه باستمرار إلى درجة قريبة من الاجترار على الرغم من تنويع

تيماته ومواضيعه التخييلية. ويلاحظ كثيرا أن **حميش** يشتغل على الجنس بطريقة باروديية وكاريكاتورية. ولا ينظر إلى المرأة إلا من زاوية أبيقورية وشبقية، ولا يعتبرها سوى جسد جنسي يحتاج إلى الدلك والحرث والهتك بطريقة غير أخلاقية يفصح الكاتب فيها ولا يضمر.

ويتبين لنا مما سبق، أن رواية **زهرة الجاهلية** رواية تراثية ذات التخييل الأدبي يدين فيها **حميش** الفرقة العربية وتمزق الأمة العربية رقعا رقعا، وانشغالها بالحروب والمعارك الدونكيشوتية فيما بينهم والاستنجاد بأعدائهم ضد بعضهم البعض رغبة في زعامات طائشة وإمارات لاهية، ولو كان ذلك على حساب الشعوب المقهورة ومثقفيها الواعين وأبنائها المتنورين. وتذكرنا هذه الحروب والمعارك العابثة بالحروب الجاهلية التي كانت تشتعل لأتفه الأسباب رغبة في إقصاء الآخرين وتهميشهم ووأد الأحياء ليعلو السفه والجنون والحمق والاستبداد على العقل والمنطق والحق والعدالة واحترام الإنسان.

٧- جارات أبي موسى لأحمد توفيق(مقاربة تناصية)

تندرج رواية(**جارات أبي موسى) لأحمد توفيق** ضمن التخييل التاريخي والتخييل الصوفي؛ لأنها تستعرض تناصيا تاريخ بني مرين ولاسيما فترتي **أبي الحسن المريني** وابنه **أبي عنان،** وتنفتح بصفة عامة على تاريخ المغرب في العصر الوسيط الذي يشكل سياقها التناصي. ويتسم العصر المريني بالإحن والحروب والهزائم والصراعات الداخلية والخارجية. وفي هذه الفترة، اشتد بالخصوص الصراع بين الموحدين والمرينيين، ووقعت **معركة العقاب** التي انهزم فيها المغاربة أمام الإسبان في الأندلس. وبدأ الاضمحلال العربي في الأندلس ينذر بالسقوط المبكر مع تحالف الجيوش المسيحية فيما بينها لاسترجاع الأندلس. و قد فشل **أبو الحسن** في توسيع إمبراطوريته المغاربية بعد هزيمته في الانتصار على الأعراب في تونس، وضاع أسطوله غرقا في البحر، وتفشى الفساد في بلده المغرب وعاصمته **تامسنا** ومدينته الاستراتيجية **شالة(سلا)** التي تجري فيها أحداث الرواية.

وأمام تفشي المحن والمنكرات والفساد بكل أنواعه وتعاظم الاستبداد في الدولة المرينية ظهر الخطاب الصوفي أو المناقبي، و تكاثرت الجماعات الطرقية كرد فعل على هذا العصر الموبوء بالتسلط والظلم والاعتساف وغطرسة السلطان وأعوانه. وبرز رجال صوفية ومجاذيب وأولياء صالحون على هامش المجتمع رافضين الواقع السائد، لاجئين إلى العزلة والخلوة الصوفية، منتقدين المجتمع المتردي و غير مبالين بالانصياع لمواضعاته المختلة ومقاييسه الجائرة، باحثين عن واقع ممكن يتمثل في التغيير الذاتي والنفسي؛ لأن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم. وكل هذا المعطى التاريخي والصوفي شكل إطار الرواية وسياقها التناصي الخارجي، بالإضافة إلى كتابات **أحمد توفيق** التاريخية عن العصر الوسيط وتحقيقاته لكتب التصوف جعلت الكاتب الروائي بطريقة شعورية أو غير شعورية يخضع لهذه المؤثرات التناصية بشكل أو بآخر.

وتتفرع رواية(**جارات أبي موسى)** إلى عدة قصص فرعية يتحكم فيها قانون التضمين والتناسل السردي وتفريع الحبكة السردية الكبرى إلى

قصص نووية كبرى وصغرى لتعضيد المحكي وتنويره: توضيحا وتفسيرا. ومن هذه القصص نجد: قصة **شامة** وقصة **أبي موسى** وقصة **ملالة** وقصة **كبيرة** وقصة **رقوش** وقصة **خوليا بنت بدرو** وقصة **مماس** وقصة **إجا** وقصة **بيا**؛ إلا أن قصة أبي موسى وقصة شامة هما القصتان الرئيسيتان في الرواية. وتحيل القصة الأولى على ماهو تاريخي وتحيل القصة الثانية على ماهو صوفي. وتتقاطع القصتان في آخر الرواية عندما ترحل شامة إلى فندق التجار بسلا مع زوجها الإسباني الذي أسلم عندما قصد المغرب لتزيين معمارية المساجد والمدارس المرينية الدالة على حضارتهم الزاهية. وفي هذا الفندق، يسكن أبو موسى الرجل الصوفي الذي كان جارا وفيا ومخلصا وأمينا لمجموعة من الشخصيات الأنثوية التي غدر بهن المجتمع الظالم.

هذا، وإن شامة شخصية رئيسية في الرواية جميلة الحسن، طيبة الأخلاق والخلقة، ذكية وذات خبرة في الحياة و التدبير المنزلي، وتمتلك الكفاءة و القدرة في التعامل مع الآخرين. وهذه الشخصية باسم علمها تذكرنا تناصيا بشخصية مماثلة في **رواية سيف بن ذي يزن** كانت حسناء في غاية الحسن والبهاء هي التي سيظفر بها البطل **ذو يزن** حسب مرويات الأسطورة. وكانت شامة الرواية خادمة في سلا عند قاضي المدينة الورع قاضي القضاة **ابن الحفيد** الذي رباها أحسن تربية، وبعد ذلك تزوجها قاضي السلطان **الجورائي**. وقد ارتحلت شامة مع بعلها إلى فاس، وكادت أن تتعرض للموت سما بسبب مكيدة الزوجة الأولى **للجورائي** لولا تدخل الطبيب اليهودي الذي أنقذها من أنياب المنية المحتومة. لكن هذا القاضي كان يعاني من العجز الجنسي؛ لذلك بقيت شامة بكرا عذراء. ولما عادت شامة من سفرها مع حاشية السلطان ضمن الأسطول البحري العسكري لتوسيع مملكة المغرب بعد وفاة زوجها غرقا في البحر، أصبحت خليلة زوجة السلطان التي استصحبتها في زيارتها للربوع المقدسة قصد أداء فريضة الحج. ومع وفاة زوجة السلطان بعد رجوعها من الحج، أعيدت شامة إلى منزل القاضي ابن الحفيد حيث تزوجت عليا، وقد كان نصرانيا ثم أعلن إسلامه. لكن القاضي ابن الحفيد وشامة وزوجها علي سيعانون كثيرا من دسائس عامل السلطان بسلا (**جرمون**) المقيت الذي عاث في الأرض جرما وفسادا طمعا في شامة الحسن وأموالها، ورغبة في الانتقام

من قاضي القضاة الذي كان أكثر منه علما وفضلا وتقربا من السلطنة. وسيفرض **جرمون** على أهل سلا مكوسا ظالمة إرضاء للسلطان، وسيخنق تجارها بكثرة الضرائب والتصفيات والعقوبات السجنية، وممارسة لغة البص والمخابرات قصد التحكم في رقاب قاطني فندق الزيت على غرار بصاصي رواية **الزيني بركات لجمال الغيطاني**. وقد توالت سنوات عجاف بسبب الجفاف والاستبداد وظلم الرعية والحكام، وأثر كل هذا على نساء الفندق التي دفعت بهن الظروف إلى الفقر والتسول و البغاء وارتكاب الذنوب والمعاصي. ولم ترتح شامة لأحد سوى رجل الخلوة والصمت والعزلة أبي موسى الذي كان يغادر الفندق متجها نحو البحر مستطلعا الوجه الرباني وجماله السرمدي. وهنا إشارة تناصية مهمة عندما نستحضر شخصية علي وهو يصاحب أبا موسى إلى خلوته الروحية الطاهرة قرب البحر، ولكنه لم يستطع أن يسايره حتى اللحظات المناقبية الأخيرة على غرا ر النبي **موسى** الذي عجز عن مصاحبة الولي الصالح **الخضر** بسبب الكرامات الخارقة التي لم يفهمها **موسى** بسبب ظاهريته وباطنية **الخضر**. وقد تحدث القرآن وكتب التفسير كثيرا عن ذلك. وقد انتشرت براكات الولي أبي موسى في مدينة **سلا** حيث عد فيها مجذوبا عند البعض، ومن البهاليل المجانين عند البعض الآخر؛ إذ رآه الناس في الحج يؤدي معهم مناسك الحج، وأصبح لا ينقطع عن استشراف وجه البحر وصيد خيراته وشكر الله على نعمه الكثيرة التي لا تعد ولا تحصى.

وعندما عظم البلاء بالبلد بسبب الفساد وكثرة المناكر وتوالي سنوات الجفاف حتى أصبح الموت ينذر بمخالبه الرعية والذين يسوسونهم من الطغاة والبغاة والمعتسفين وأهالي الشطط والغلط لم يجد عامل السلطان جرمون مسلكا آخر بعد أن فشل الأئمة في أداء صلاة الاستسقاء واستدرار المطر واستجلاب القطر إلا أن يستغيث بأبي موسى الولي الصالح، وأجبره على أن يؤم بالمصلين يوم الجمعة. ولما رفض أبو موسى الانصياع لأوامره، زج به في السجن على الرغم من أنه كان بعيدا دائما عن الاختلاط بالناس وعدم التقرب من الحكام والساسة منعزلا عن الجميع. ولما علم الناس بأمره ذهبوا إليه في السجن، واستعطفوه كثيرا، فوافقهم على فعل ما يبتغيه منه عامل السلطان. لكن أبا موسى جمع كل بغايا فندق الزيت ونسائه، وخرج بهن يوم الخميس- لا يوم الجمعة- فأثار فضول الناس الذين

استغربوا شأنه وفعله غير المعتاد. وعندما وصل أبو موسى إلى المصلى بدأ في التضرع والتوسل والتذلل إلى الله، وبدأت دموع التوبة والمغفرة تنساب من عيون جارات أبي موسى حارة تتقد حسرة وألما واستعطافا. وقد دفع هذا المشهد الإنساني الحاضرين إلى إعلان توبتهم ورغبتهم في التغيير والتخلص من أدران الظلم والمناكر. ولم تنته صلاة الاستسقاء حتى أنزل عليهم الله في الليل غيثا نافعا سر به الناس كثيرا. ولما أراد **جرمون** وأعوانه محاسبة الولي الصالح على فعلته، وأرادوا تفقده، وجدوا رجل الكرامات أبا موسى قد افترش مثواه الأخير. ف" حمل أبو موسى إلى الجامع الأعظم للصلاة عليه، وقرر ملأ المدينة أن ينتظروا صلاة العصر حتى يشيع الخبر في المدينة، ويكفي الوقت لكل من يريد أن يحضر تلك الصلاة. غصت جنبات الجامع الأعظم وساحته والأزقة المجاورة له بالمصلين، وتصدر لإسماع البعداء عشرات المسمعين. وكانت صلاة خشوع وسكون لم يسمع فيها إلا ما تساقط من جري دموع المآقي وما غلب رجالا أشداء ونساء رقيقات العواطف من عصي النحيب، وقال قائل: سبحانه! سبحانه! بعودة الغيث عاد الدمع إلى العيون.
وبعد الصلاة تزاور الناس من جديد وتراحموا وتسامحوا وعجبوا لما تجلى لهم من الكرامات... وقالت شامة: لا تدفنوه بأي من المقبرتين، ادفنوه في مكان يطل على البحر"(الرواية، ص:١٩٢، ط٢، ٢٠٠٠، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء). وهنا، يحضر البحر بمثابة رمز صوفي للتغيير والتطهير والإحالة صوفيا إلى الحضرة الربانية الجليلة المخلصة للبشر من آثامهم وذنوبهم. ويذكرنا البحر كذلك **بقصة موسى والخضر** الذي كان ينتظر نبي الله عند مشارف البحر، وتمت الصحبة بينهما والبحر حاضر بشهادته وتجلياته العرفانية.
إن هذه الرواية ذات طبيعة تراثية تتقاطع تناصيا مع روايات جمال الغيطاني(**الزيني بركات**)، وروايات بنسالم حميش لاسيما روايتيه(**مجنون الحكم والعلامة**)، كما تتقاطع صوفيا مع مجموعة من النصوص الروائية الصوفية كرواية نجيب محفوظ(**اللص والكلاب**)، ونصوص الروائي والقصاص السوداني طيب صالح ك(**دومة ولد حامد**)، ونصوص جمال الغيطاني وخاصة(**كتاب التجليات**)، ونص الكاتب الجزائري(**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)...**

ويشتغل أحمد توفيق على العصر الوسيط المغربي من حيث التخييل وفي إطار صوفي، بينما بنسالم حميش اختار نفس السياق التناصي التاريخي؛ ولكنه اشتغل على شخصية تاريخية متخيلة ألا وهي ابن خلدون، وهي شخصية مغاربية في روايته(**العلامة**)، أما في روايته(**مجنون الحكم**) فقد اشتغل على شخصية تاريخية وسيطية ألا وهي شخصية الحاكم بأمر الله الفاطمي. وإذا كان حميش يركز على المتناص التاريخي الوسيطي، فإن أحمد توفيق يرتكز على المتناص الصوفي الوسيطي في قالب تاريخي. ويتفق تناصيا كل من أحمد توفيق وبنسالم حميش (في **العلامة** بالخصوص) في الانطلاق من السياق المرجعي التاريخي الذي يشكل المعرفة الخلفية التناصية لهما ألا وهو تاريخ الدولة المرينية بكل أحداثها الإيجابية والسلبية.

وإذا انتقلنا إلى اللغة التي يستعملها أحمد توفيق فهي لغة تراثية تعتمد على مستنسخات تناصية **كالمستنسخ الصوفي /المناقبي** (شخصية أبي موسى المماثلة للشخصيات الصوفية القديمة ذات الكرامات الخارقة...) و**المستنسخ الديني** (استلهام القرآن والسنة) **والمستنسخ التاريخي**(تاريخ بني مرين)، **والمستنسخ الرسمي السياسي**(الرسائل الديوانية والآداب السلطانية...)، **والمستنسخ الأدبي**(الاستشهاد بالأبيات الشعرية)، **والمستنسخ الواقعي**(تماثل واقع بني مرين مع واقعنا الموبوء بالفساد)، **والمستنسخ الأسطوري**(كرامات أبي موسى ومعجزاته الخارقة)، **والمستنسخ السردي** (توظيف تقنيات سردية كالتضمين والانشطار السردي كتقطيع الحبكة الرئيسية إلى قصص نووية صغرى كألف ليلة وليلة ونصوص التيار الروائي الجديد، واستعمال اللغة التراثية للتأصيل والتجريب)، **والمستنسخ اللغوي** القائم على اللغة المسكوكة والعبارات المناقبية وألفاظ الزهاد والخطابات السياسية القديمة التي لم تعد تستعمل اليوم بهذه الشاكلة والديباجة التراثية، ويحضر كذلك **مستنسخ السخرية** في عرض الكرامة الصوفية وإيجاد الحلول الفردية الخارقة التي تتخطى نطاق العقل والواقع الحسي المفهوم. وتتوارد هذه المستنسخات التناصية كذلك في روايات بنسالم حميش وجمال الغيطاني ورواية(**جنوب الروح**) لمحمد الأشعري وفي معظم النصوص السردية التجريبية الحديثة. والغرض من هذا التوظيف التناصي هو إبراز مدى انفتاح أحمد توفيق على السرد

العربي والغربي والاطلاع عليهما بشكل واع على الرغم من كونه أتى الرواية من حقل التاريخ كما أتاها حميش من حقل الفلسفة، وجمال الغيطاني من حقل الصحافة. كما يراد من هذا التناص التعالقي محاورة الحاضر على أساس الماضي لأخذ العبر والدروس، ووظف التناص كذلك لغاية جمالية وفنية تتمثل في تجاوز الرواية التجريبية نحو الرواية التأصيلية ذات المنحى التراثي، كما كان الغرض منها خلق الفرادة السردية والتميز الروائي بين الروائيين المغاربة.

ونستنتج من خلال هذا العرض الوجيز، أن رواية (جارات أبي موسى) لأحمد توفيق رواية تراثية تشتغل على التخييلين: التاريخي والصوفي/ المناقبي، وأن المستنسخات التناصية الموظفة بطريقة واعية أو غير واعية إنما الغرض منها تأسيس رواية تأصيلية جديدة قوامها: محاورة الحاضر من خلال الماضي، وتلقيح اللغة المرسلة المعاصرة باللغة التراثية المسكوكة، وتهجينها بالسخرية والتهكم والباروديا قصد تبليغ الأطروحة البديلة لتغيير الواقع والتطلع به نحو آفاق يسمو فيها الإنسان والمجتمع البشري.

٨- المدرسة المغربية في النقد العربي القديم

تعد المدرسة المغربية في مجال النقد الأدبي مدرسة متميزة عن المدرسة المشرقية بآلياتها البلاغية والبيانية والمنطقية حيث وقفت بين الموروث البلاغي العربي والفلسفة اليونانية المتمثلة في علميها البارزين: أفلاطون وأرسطو. وقد تفردت هذه المدرسة كذلك بطابعها التنظيري والتأسيسي لشعرية نقدية وبلاغية ذات طابع كوني. إذا، ماهو سياق هذه المدرسة المغربية؟ و من هم روادها البارزون؟ وما هي آراؤها النقدية في تعريف الشعر وتحديد طبيعة الإبداع الشعري ؟ وماهي أهم الملاحظات التي نخرج بها من خلال تقويمنا لهذه المدرسة النقدية؟

١-المدرسة المغربية: السياق والرواد:

عرف المغرب العربي مابين القرنين: السادس والتاسع الهجريين مدرسة نقدية متميزة بطابعها التنظيري القائم على التنظيرات البلاغية والفلسفية والمنطقية والتفريعات الأصولية على غرار المدرسة الفلسفية المغربية(ابن رشد-ابن باجة-ابن طفيل-ابن حزم....) التي تحدث عنها الدكتور محمد عابد الجابري.[٤٤] ومن أعلام هذه المدرسة النقدية المغربية نذكر : ابن رشد صاحب المقالات والشروح والجوامع والتلخيصات التي أفردها لكتب أرسطو، وابن حزم الظاهري الأندلسي، وحازم القرطاجني صاحب كتاب" **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**"، و" **مابقي من كتاب القوافي**"[٤٥]،وابن البناء المراكشي العددي في كتابه" **الروض المريع في صناعة البديع**"[٤٦]، وابن خلدون في مقدمته لكتاب العبر[٤٧]،وأبو المطرف أحمد بن عميرة المخزومي صاحب " **التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات**)، والكتاب هو في الحقيقة رد على أبي محمد عبد الواحد بن عبد الكريم الزملكاني أحد أعلام النقد الإعجازي والبلاغي في المشرق صاحب كتاب:"**التبيان في علم البيان، المطلع على إعجاز القرآن**"[٤٨]، وأبو محمد

القاسم السجلماسي في " **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**"[٤٩]، وابن عصفور الإشبيلي صاحب كتاب "**ضرائر الشعر**"...
ولقد أشار كثير من الدارسين إلى وجود مدرسة نقدية وبلاغية في المغرب تحاول مقاربة الشعر من وجهة فلسفية ومنطقية قائمة على السبر والتقسيم والتجريد والتقعيد والتأسيس لشعرية عامة مطلقة وكونية، ومن هؤلاء الدكتور محمد بنشريفة الذي قال:"فابن عميرة والقرطاجني والسجلماسي وابن البناء يمثلون اتجاها جديدا في التأليف البلاغي ويقدمون اجتهادا خاصا في التناول، وهم يجمعون بين المأثور البلاغي العربي والتراث اليوناني الأرسطي، وذلك بواسطة الفارابي وابن سينا وابن رشد على وجه الخصوص"[٥٠]، وقد أورد محمد بنشريفة أعلاما نقدية وبلاغية أخرى كالشلوبين وابن طملوس وسهل بن مالك وابن القوبع وابن رشيد السبتي...ومن الذين تحدثوا عن هذه المدرسة الدكتور محمد مفتاح[٥١]، وعلال الغازي أثناء تحقيقه لكتاب المنزع:"وإذا كانت الدراسات التي تعرضت لتطور النقد والبلاغة في المغرب تكاد تخلو من نصوص تكون حجة في يد الدارسين، فإن **المنزع** يمثل أهم النصوص النقدية والبلاغية التي وقفت عليها سواء في المناهج أو المضمون أو الاتجاه الذي جعل منه نظرية نقدية قائمة ناضجة نزع بخصائصها السجلماسي منزعا لم يسبق به إلا عند حازم في منهاجه، مع تفرد صاحبنا الواضح بأكثر من خاصية، وخصوصا في تطور المصطلح النقدي وبنية المنهاج"[٥٢]، و الأستاذ علي لغزيوي حينما قال:"وتشكل هذه المصنفات مدرسة متميزة، تقوم على الفهم العميق لأرسطو، فضلا عن التمكن من الثقافة العربية وأدواتها، وهي تمزج بين النقد والبلاغة بطريقة ذكية، وتتميز بعمق الرؤية وشمولية المنهج، ذلك بأن من أثر المنطق والفلسفة تعميق النظر إلى الظواهر الإنسانية، ومنها الشعر والأدب بعامة.
وقد سمحت الثقافة العالمية المتنوعة لأعلام هذا الاتجاه، وسداد الرأي، وسمو الذوق، بأن تظهر في هذه المدرسة كثير من الأصالة والتفرد، بالرغم من كون المادة الشعرية التي اعتمدوها مشرقية في معظمها."[٥٣]
وقد أشار ابن خلدون إلى هذه المدرسة حينما اعتبرها مدرسة بديعية لا تهتم سوى بأدوات فن البديع تفريعا وتعريفا وتقسيما وإحصاء وتبويبا، أما المدرسة المشرقية فهي مدرسة بيانية:" وبالجملة فالمشارقة على هذا

الفن(علم البيان) أقوم من المغاربة وسببه والله أعلم أنه كمالي في العلوم اللسانية والصنائع الكمالية توجد في العمران والمشرق أوفر عمرانا من المغرب ...وإنما اختص بأهل المغرب من أصنافه علم البديع خاصة وجعلوه من جملة علوم الأدب الشعرية وفرعوا له ألقابا وعددوا أبوابا ونوعوا أنواعا وزعموا أنهم أحصوها من لسان العرب وإنما حملهم على ذلك الولوع بتزيين الألفاظ وأن علم البديع سهل المأخذ وصعبت عليهم مآخذ البلاغة والبيان لدقة أنظارهما وغموض معانيها فتجافوا عنهما ، وممن ألف في البديع من أهل أفريقية ابن رشيق وكتاب العمدة له مشهور"[٥٤]. ولكن هذا الحكم قد ينطبق على ابن رشيق القيرواني والسجلماسي وابن البناء العددي ... بينما هناك من النقاد المغاربة كانت لهم دراية كبيرة بفن البيان ومكوناته التخييلية. ويقول الدكتور محمد مفتاح في هذا الصدد:" إن قول ابن خلدون صحيح في مجمله لا في تفاصيله؛ فمن حيث الإجمال إن الكتب المؤلفة في" فن البيان" قبل ابن خلدون وأثناء حياته يحتل فيها اسم" البديع" وألقابه وأبوابه وأنواعه مكانة مرموقة؛ وأما من حيث التفصيل فإن النماذج التي سنحللها تثبت أن البيانيين المغاربة لهم باع طويل في فن البيان وقوامة عليه"[٥٥].

٢-**الأصـــول النقدية للمدرســة**:

أ- **مفهـــوم الشعـــر:**

إذا كان الشعر عند **قدامة بن جعفر** يرتكز على اللفظ والقافية والوزن والمعنى؛فإن مفهومه عند **ابن المعتز** سينبني على علم البديع ، وفي القرن الرابع الهجري، سيصبح المجاز (التشبيه والاستعارة) أس الشعر وجوهره الفني. ولكن الشعر مع معظم نقاد المدرسة المغربية سيكون مستنده هو التخييل والمحاكاة. **فحازم القرطاجني** يعرف الشعر قائلا:"الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصدتحبيبه إليها، ويكره إليها ماقصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أوالهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته،

أوبمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"[٥٦].

يعتمد مفهوم الشعر عند حازم على مقومات شكلية كاللفظ والوزن والقافية على غرار قدامة بن جعفر صاحب كتاب" **نقد الشعر**"، وعلى مقومات سيكولوجية تتمثل في مقصدية الترغيب والترهيب أو مقصدية التحسين والتقبيح، وعلى مفهومي المحاكاة والتخييل لما لهما من آثار انفعالية وتأثيرية في نفسية المتلقي عن طريق الخرق والاستغراب. وهنا يذهب حازم مذهب الفلاسفة اليونان كأفلاطون وأرسطو عن طريق أساتذته في المشرق كالفارابي وابن سينا الذين يعرفان الشعر تعريفا فلسفيا ومنطقيا بعد قراءتهما لكتاب أرسطو **فن الشعر** و**فن الخطابة**.فإبن سينا يقول عن الشعر أنه:" كلام **مخيل** مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة"والكلام المخيل:" هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان المقول مصدقا به أوغير مصدق"[٥٧]، ويقول الفارابي:" والأقاويل الشعرية هي التي شأنها أن تؤلف من أشياء **محاكية** للأمر الذي فيه القول،فإن محاكاة الأمور قد تكون بفعل، وقد تكون بقول، فالذي يفعل ضربان: أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئا ما- مثل أنه يعمل تمثالا يحاكي به إنسانا بعينه أو شيئا غير ذلك- أو يفعل فعلا يحاكي به إنسانا ما أو غير ذلك. والمحاكاة بقول هو: أن يؤلف القول الذي يضعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكي ذلك الشيء، ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء: إما تخييله في نفسه وإما تخييله في شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيل الشيء نفسه، وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر".[٥٨]فالشعر- إذا- عند الفارابي وابن سينا قول قائم على المحاكاة والتخييل الفني والجمالي والانفعالي.

ويذهب ابن البناء المراكشي إلى أن الشعر:" هو الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة، يحصل عنها استفزاز بالتوهمات."[٥٩]أي إن الشعر عبارة عن إبداع يحاكي فيه الشاعر الذات أو الواقع عن طريق

وصفه ونقله ولكن هذه المحاكاة تتجاوز الصدق إلى الكذب والمبالغة والتخييل لأن أصدق الشعر أكذبه كما عند فلاسفة اليونان. ولابد لهذا الشعر من إثارة المتلقي واستفزازه عن طريق التغريب و التعجيب والتوهيم الخيالي وإثارة الإدهاش وتخييب أفق انتظار السامع أو القارئ، وهذا التصور موجود عند حازم القرطاجني. والأكثر من هذا، إن ابن البناء يلتجئ إلى السبر والتقسيم والتفريع المنطقي والتجريد الرياضي والفلسفي في تحديد ماهية المفاهيم واستعمال التعريف بالإثبات والمخالفة على شاكلة المناطقة والفلاسفة كماهو الشأن في رصده لمفهوم المنظوم:"فالمنظوم أن يكون شعرا وغير شعر، كما أن الشعر يكون منظوما وغير منظوم. وأهل العرف يسمون المنظوم كله شعرا، ولايسمون شيئا من المنثور شعرا، فعرض من أجل ذلك اشتراك في اسم الشعر"[٦٠].

ويعرفه **السجلماسي** اعتمادا على مكون التخييل والمكون الإيقاعي(الوزن والقافية):"الشعر هو الكلام **المخيل** المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونه مقفاة هو: أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة وكل معنى من هذه المعاني فله صناعة تنظر فيه إما بالتجزئة، وإما بالكلية ولأن التخييل هو جوهريته والمشترك للجميع، ينبغي أن يكون موضوعها ومحل نظرها.)[٦١]أما ابن خلدون فيعرف الشعر بأنه:" هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[٦٢].

وإذا تأملنا هذا التعريف فإنه لايتناقض مع التعاريف السابقة بل يؤكدها ويقررها لأن الوصف هو المحاكاة التي تنقل عن طريق الرصد الذات والموضوع، أما الاستعارة فتندرج ضمن التخييل إلى جانب التشبيه وآليات المجاز.فصاحب **المنزع البديع** يدرج تحت جنس التخييل أربعة أنواع: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة، ونوع المجاز، وجعل جنس التخييل المذكور هو موضوع الصناعة الشعرية"[٦٣].

فالتخييل-إذا- عبارة عن بلاغة المشابهة والانزياح المجازي والتمثيلي. وهذا يظهر لنا أن المحاكاة أعم من التخييل لأن المحاكاة قد تكون مجازا أو خالية منه بينما التخييل فعل مجازي . وقد أثار مصطلحا المحاكاة والتخييل كثيرا من الإشكال، فهناك من يعتبرهما مصطلحين مترادفين، وهناك من يعتبرهما مختلفين. فالباحث المغربي محمد الولي يرى أن المحاكاة مرتبطة بالنص وواقعه، بينما التخييل مرتبط بعملية التلقي الجمالي عند القارئ. ويعني هذا أن المحاكاة مرحلة أولى نحو التخييل:"إن المحاكاة علاقة النص بالعالم الذي تصفه وصفا جماليا. أما التخييل فعلاقة النص بالمتلقي وبعبارة أدق استجابة المتلقي أمام النص المحاكي، وأن التوفيق الأدبي في لحظة المحاكاة يترتب عليه الفوز في لحظة التخييل لدى المتلقي وهذا يتضمن حتما صياغة النص في ذاته صياغة لائقة"[٦٤]. ويقول **محمد مفتاح** بتماثل المفهومين وترادفهما على الرغم من أن المحاكاة أكثر عمومية من التخييل المجازي:" ولكننا عند التدبر نجد تداخلا كبيرا وترادفا، فقد ترادف المحاكاة الوصف أحيانا. وهذا الترادف تؤيده نصوص من كتاب حازم. كما يعضده تعريف ابن خلدون للشعر...ومعنى هذا أن الأوصاف أعم من التخييل. والكلام البليغ مبني على الأوصاف، وعلى هذا، فإن المحاكاة أعم من التخييل كما حدده النقاد العرب المتأخرون. وأما إذا اعتبرنا التخييل يعني أكثر مما خصه العرب به فحينئذ يصبح التخييل والمحاكاة مترادفين أيضا. وهي أو هو(المحاكاة أو الوصف) تتحقق بتركيب الكلام بطرق معينة وجوهرها المجاز".[٦٥] ويرى أستاذي **علي لغزيوي** أن هناك فرقا عميقا بين المحاكاة والتخييل، إذ إن المحاكاة وسيلة للتخييل:" إننا لو تتبعنا استعمال حازم للتخييل والمحاكاة، لوجدنا أن اقترانهما عنده لايدل البتة على الترادف، وإن كان هناك ما يوحي بذلك عند النظر السطحي، والأصوب أن تعتبر المحاكاة وسيلة للتخييل..."[٦٦]

و يلاحظ أن نقاد هذه المدرسة يتوسعون في تعريف الشعر- أثناء مقارنتهم الشعر العربي بأشعار عالمية أخرى كالأشعار اليونانية مثلا- قصد البحث عن مميزات الشعر المطلقة والكونية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على ثقافتهم العالمية الواسعة والمنفتحة على الآداب الأخرى.ويقول حازم في هذا الصدد:" الشعر كلام مخيل موزون،

مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك"، [٦٧] ويقول السجلماسي:"الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة"[٦٨].
ويتبين لنا من هذين التعريفين ، أن الشعر يستند بصفة عامة لدى معظم الشعوب إلى الوزن والتخييل، بيد أن القافية هي من مميزات الشعر العربي، والشعر ليس مقتصرا على جنس دون آخر، بل هو موجود في كل الألسنة وخاصة لدى اليونان الذين استخدموه قالبا فنيا لسرد الملاحم والتمثيليات، ويقول ابن خلدون:"اعلم أن الشعر لايختص باللسان العربي فقط بل هو موجود في كل لغة سواء أكانت عربية أو عجمية وقد كان في الفرس شعراء وفي يونان كذلك وذكر منهم أرسطو في كتاب المنطق **أوميروس** الشاعر وأثنى عليه ".[٦٩] وقد أبرز هؤلاء النقاد القواعد الكلية المطلقة الثابتة والمقومات المشتركة بين أشعار الأمم والعناصر الاختلافية المميزة لكل أمة على حدة كما أشار إلى ذلك ابن رشد:" الغرض من هذا القول تلخيص مافي كتاب أرسطوطاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم، أو للأكثر، إذ كثيرا مما فيه هي إما أن تكون قوانين خاصة بأشعارهم وعاداتهم فيها وإما أن تكون ليست موجودة في كلام العرب وموجودة في غيره من الألسنة"[٧٠].
فابن رشد يبحث في المتن الأرسطي ترجمة وتلخيصا للبحث عن المعايير والآليات النقدية التي تسعفه في استخلاص القواعد المميزة لبلاغة الشعر ومقوماته في كل الألسن مهما كان الاختلاف بينها شاسعا أو قريبا. وهذا يلمح إلى مدى سعة ثقافة النقاد المغاربيين وسعيهم الجاد نحو التقعيد الكوني وتأسيس شعرية أجناسية عالمية تبرز الخصائص الجوهرية العامة المطلقة والمميزات الشكلية العرضية لنظرية الشعر.

ب- طبيعة الإبـــداع الشعري:

لقد قلنا سابقا إن الشعر في جوهره قائم على المحاكاة والتخييل كما هو قائم على خصائص شكلية مثل اللفظ والمعنى والإيقاع والتقفية. ولكن للشعر منابع ومصادر تساهم في انبثاقه وإبداعه وخاصة المخيلة التي تخلق الصور الشعرية سواء أكانت حسية أم مجردة. وتوجد المخيلة عند

الحيوان والإنسان معا، ولكن المخيلة الإنسانية تتسم بالإبداع والانزياح وبقوة الذاكرة والحفظ.وتمر المخيلة في تركيبها للصور الشعرية من عدة مراق ومراتب كالحس الظاهر والحس المشترك والعقل والمخيلة. ويعني هذا أن الصور الشعرية تنتقل من الحس وتمر عبر العقل لتنتقل إلى التخييل كالانتقال من المحسوس إلى المجرد. وللمخيلة هنا دور كبير في إبداع الصور الشعرية التخييلية المبنية على الوهمية والخرق والتجريد الروحاني.ويحصرها ابن رشد في القوة الجسمانية وقوة الحس المشترك وقوة المتخيلة وهي آخر طبقة في التجريد الروحاني:"وهذه الطبقة هي آخر طبقات العين، ومنها ينظر الحس المشترك إلى الصورة. وإذا قبلها الحس المشترك أداها إلى المصور، وهو القوة المتخيلة، فيقبلها المصور أكثر روحانية فتكون هذه الصورة في الرتبة الثالثة من الروحانية. فتكون هاهنا للصور ثلاث مراتب: المرتبة الأولى جسمانية، ثم تليها المرتبة التي في الحس المشترك، وهي روحانية، ثم الثالثة وهي التي في القوة المتخيلة، وهي أتم روحانية، ولكونها أتم روحانية من التي في الحس المشترك لم تحتج القوة المتخيلة في إحضارها إلى حضور المحسوس خارجا. بخلاف الأمر في قوة الحس. والمصور إنما ينظر إلى تلك الصورة وينزع مثالها ومعناها بعد سكون شديد... وهذا هو شأن القوة المتخيلة مع الصورة التي في الحس المشترك فإنه إذا غاب المحسوس غابت صورته عن الحس المشترك وبقيت الصورة المتخيلة متوهمة".[٧١] و يظهر لنا أن المخيلة باعتبارها قوة من قوى الإدراك النفسي مرتبطة بالتخييل والرؤيا والنبوة مادامت مجردة وأكثر روحانية وأكثر إيغالا في الخيال وتجاوز المحسوسات الخارجية وظواهر العقل. وتتموقع بين الحس والعقل أي إن الصور الشعرية التي تبدعها المخيلة تلتصق بالمحسوس ثم تنفك عنها انزياحا وخرقا. و إذا كان الصدق مرتبطا بالحس والعقل، فإن التخييل قد يكون صادقا أو غير صادق. ومن ثم، فإن المخيلة تنتج الصور وتغلفها بالخيال وتركبها تركيبا ظاهرا أومجردا وتفصلها حسب المقاصد والأغراض الشعرية بعد أن تكون هذه الصور قد رصدت الواقع عن طريق المحاكاة أو عن طريق التخييل الفني والتجاوز. فالمخيلة لها دور مهم في التركيب والتشكيل واستقبال صور النبوة والرؤيا والوحي في النسق الديني الإسلامي كما

يشير إلى ذلك كثير من الفلاسفة المسلمين ولاسيما ابن رشد. ولابد للشاعر في عملية الإبداع من قوى أساسية يحتاج إليها كما يرى حازم القرطاجني كالقوة الملاحظة(الإدراك البصري)، والقوة الشاعرة(الطبع والشاعرية)، والقوة الحافظة(قدرة الحفظ والاستيعاب)، والقوة الذاكرة(الذاكرة والمعرفة الخلفية وقوة التناص) ، والقوة المائزة(العقل) التي تجعل الشاعر قادرا على التمييز والتفريق والتركيب، والقوة الصانعة التي تهدف إلى التركيب وتحقيق الاتساق والانسجام النصي حتى يصبح العمل الإبداعي عملا فنيا متكاملا.[٧٢] وقد عدد حازم عشر قوى تساهم في خلق الشعر وإبداعه ، وهي:١) القوة على التشبيه،٢) القوة على تصور كليات الشعر ومقاصده،٣) القوة على تصور صورة القصيدة، ٤) القوة على تخيل المعاني،٥) القوة على ملاحظة وجوه التناسب بين المعاني،٦) القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة،٧) القوة على التخيل في تسيير العبارات متزنة وبناء مباديها على نهاياتها ونهاياتها على مباديها،٨) القوة على تمثل الانعطافات النصية،٩) القوة على تحسين الوصل بين الأبيات الشعرية،١٠) القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه.[٧٣] وكل هذه القوى تساهم في خلق نص شعري متراكب تراكبا تخييليا عضويا ترفع صاحبه إلى مرتبة الشعراء الجديرين بالثناء والتقدير، بعد أن أصبح الشعر في عهد حازم شعرا راكدا أصابه الكساد والتصنيع والادعاء، وصار نظما فارغا خاليا من الشاعرية والرسالة الهادفة.

وقد تحدث حازم القرطاجني عن مقصدية الشعر فحصرها في فن المحاكاة: محاكاة تحسين(افعل)، ومحاكاة تقبيح(لاتفعل)، ومحاكاة مطابقة(محاكاة الواقع أو الشيء محاكاة حرفية). وتخضع هذه المحاكاة بأنواعها الثلاث لعدة مقاصد ينبغي مراعاتها في كتابة الشعر كمراعاة الدين والعقل والمروءة والكرم والمنفعة(ماتشتهيه النفس الإنسانية). وتكون المحاكاة مباشرة بدون واسطة على غرار أفلاطون ومحاكاة غير مباشرة(عبر واسطة) كما لدى أرسطو. وتكون المحاكاة أيضا مألوفة وغير مألوفة(محاكاة استغراب)، تامة وناقصة في عملية الوصف ورصد مظاهر الشيء الموصوف أو المنقول أو المحاكى.[٧٤] وتقوم المحاكاة على التشبيه والتمثيل والمجاز والتخييل والاستعارة وآليات

البلاغة والتركيب العضوي للبناء النصي(الوحدة الموضوعية والعضوية وتحقيق صلة الوصل بين أجزاء النص وتلاؤم الموضوع مع إيقاع القصيدة وبحره الشعري دلالة وصياغة ومقصدية). وتساهم هذه الأنواع من المحاكيات الشعرية في التأثير على المتلقي بسطا وقبضا، تطهيرا واستمتاعا، تغريبا وتعجيبا، تحسينا وتقبيحا. وتكون هذه المحاكاة قديمة ومبتدعة وهذا بالطبع يؤدي بنا إلى طرح السرقات الشعرية أوقضية التناص من جديد التي تحيلنا إلى إشكالية الاحتذاء والخلق والإبداع في مجال الشعر.

هذا، وقد طرح حازم قضية الصدق والكذب في علاقاتهما بالتخييل، إذ ربط الخطابة بالإقناع والظن الغالب، وربط البرهان الفلسفي بالصدق ، والجدل الكلامي بالافتراض، بينما الشعر جعله يتكئ على التخييل والمحاكاة دون التفات إلى صدق أو كذب.[٧٥] وأفضل الشعر عند حازم:"ما حسنت محاكاته وهيئته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته".[٧٦] أما أردأ الشعر:" ماكان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة...".[٧٧]

وقد ربط حازم التخييل الشعري بالإمكان والامتناع والاستحالة والواجب في خلق عملية الشعر إذ قال بأن " صناعة الشعر لها أن تستعمل الكذب، إلا أنها لاتتعدى الممكن من ذلك أو الممتنع إلى المستحيل، وإن كان الممتنع فيها أيضا دون الممكن في حسن الموقع من النفوس"[٧٨]، وهنا يشير الناقد إلى قضية المبالغة في الوصف الشعري وهي تتشكل من الإمكان والامتناع والاستحالة، وللشاعر أن يبدع في حدود الصدق والإمكان والاقتراب إلى حد ما من درجة الامتناع، وألا يسقط بالتالي في الإحالة والكذب المفضوح، وأن يصيغ كل هذا بصياغة فنية تخييلية تتجاوز المرجع الحرفي إلى التخييل الفني الذي يخفي ماهو حسي منقول ظاهريا إلى ماهو مجرد روحاني يتداخل فيه الصدق والكذب والإمكان والاستحالة.

ونخلص من كل هذا إلى أن المدرسة المغربية في النقد الأدبي لقد جنحت نحو التنظير والتقعيد والتجريد وتفريع المقولات على ضوء الفلسفة اليونانية والمشرقية(الفارابي/ابن سينا) والمنطق الأرسطي والتصور الأفلاطوني في المحاكاة. كما أن هذه المدرسة حاولت أن تجد خصائص

كلية ومطلقة لشعر كوني عام من خلال مقياس المقارنة والبحث عن عناصر الائتلاف والاختلاف بين أشعار الشعوب العالمية ولاسيما الشعرين: اليوناني والفارسي، فضلا عن كونها أثرت النقد العربي القديم والحديث أيضا بمفاهيم نقدية ومصطلحات نستطيع استثمارها وتوظيفها في المقاربات النصية والبلاغية بدلا من التقليد واستلهام مفاهيم نقدية من الغرب بعيدة عن حقلنا الإبداعي والنقدي،ويعني هذا أننا في حاجة إلى تأصيل المصطلح النقدي والأدبي. ولكن مايلاحظ على هذه المدرسة أنها كانت تعتمد كثيرا على الشاهد الشعري المشرقي وتردد بطريقة مباشرة أو غير مباشرة مفاهيم وتصورات النقد العربي القديم كما عند قدامة وابن سينا والفارابي والآمدي وعبد القاهر الجرجاني والزملكاني.... كما أنها كانت تسقط في لعبة التجريد الشكلي والتفريع المقولاتي بطريقة منطقية فجة موضوعية وفلسفية تتجافى مع طبيعة الأدب والذوق الشعري وتتنافى مع فطرة الإحساس التخييلي في خلق الإبداع لأن المنطق العقلي يقتل العاطفة ويكبل الإحساس والخيال الروحاني.

[1] - **الهوامـــــش**:

١- د. محمد عابد الجابري: **نحن والتراث**، المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء،ط٥، ١٩٨٦، ص:١٦٧؛

[1] - أبو الحسن حازم القرطاجني: **الباقي من كتاب القوافي**، تحقيق الدكتور علي لغزيوي ط١، ١٩٩٦، نشر دار الجسور بوجدة؛

[1] - ابن البناء المراكشي العددي: **الروض المريع في صناعة البديع**، تحقيق رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، ط١، ١٩٨٥؛

[1] - ابن خلدون: **مقدمة ابن خلدون**، دار الفكر، بدون تحديد لتاريخ الطبع ومكانه؛

[1] - حققه الدكتور أحمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثي، ظهرت طبعته الأولى ببغداد سنة ١٩٦٤م؛

[1] - السجلماسي: **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق علال الغازي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٠؛

[1] - ابن عميرة المخزومي: **التنبيهات على مافي التبيان من التمويهات**، تحقيق محمد بنشريفة، دار النجاح ، الدار البيضاء،ط١، ١٩٩١ ص:٩٠؛

[1] - د. محمد مفتاح: **التلقي والتأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص:١٥؛

[1] - السجلماسي: **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق علال الغازي، ص:٢٦؛

[1] - د. علي لغزيوي: (النقد الأدبي القديم في المغرب: روافده واتجاهاته)،ص: ٤٩ ؛

[1] - ابن خلدون: **المقدمة**، ص:٥٥٢؛

[1] - د. محمد مفتاح: **التلقي والتأويل**، ص: ١٦؛

[1] - حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط١٩٨١،ص:٧١؛

[1] - ابن سينا: **الشفا- فن المنطق (قسم الشعر)**، تحقيق: الدكتور بدوي،القاهرة، ط ١٩٦٦،ص:٢٤؛

[1] - الفارابي: **كتاب الشعر**، نشر الدكتورمحسن المهدي، مجلة شعر البيروتية ، العدد١٢ ،١٩٥٩، ص:٩٣؛

[١]- ابن البناء: **الروض المريع في صناعة البديع**، ص:٨١؛
[١]- نفس المصدر السابق، ص: ٨٢؛
[١]- السجلماسي: **المنزع البديع**، ص: ٢١٦؛
[١]- ابن خلدون: **المقدمة**، ص: ٥٧٣؛
[١]- السجلماسي: **المنزع البديع**، ص:٢١٨؛
[١]- محمد الولي: **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص:١٣٨؛
[١]- د. محمد مفتاح: **في سيمياء الشعر القديم**، دار الثقافة الدار البيضاء،ط١، ١٩٨٩، صص:٤٨-٤٩؛
[١]- د. علي لغزيوي: **مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق خلال القرنين السابع والثامن للهجرة**، ص: ١١١؛
[١]- حازم القرطاجني: نفسه، ص: ٨٩؛
[١]- السجلماسي: نفس المصدر، ص: ٢١٨ و٤٠٧؛
[١]- ابن خلدون: نفسه، ص:٥٨٢؛
[١]- ابن رشد: **تلخيص كتاب الشعر**، تحقيق: تشارلس شرورث وأحمد عبد المجيد هريدي،ص: ٥٣؛
[١]- ابن رشد: نفسه، المجلد ١، ص:٢٠٥؛ والمجلد ٢، ص:٢١١؛
[١]- حازم القرطاجني: نفسه، ص: ٤٢-٤٣؛
[١]- نفسه، ص: ٢٠٠-٢٠١؛
[١]- نفسه، صص:٩٩-١٠٦؛
[١]- نفسه، صص:٦٢-٧٢؛
[١]- نفسه، ص:٧١؛
[١]- نفسه، ص: ٧٢؛
[١]ااا- نفسه، ص: ١٣٦.

٩ - المسرح العربي بين الاستنبات والتأصيل

يستند المسرح إلى الفعل الدرامي والصراع والحوار ووجود الممثل والمتفرج بالإضافة إلى فنون الغناء والإنشاد والرقص. ولكن في الثقافة الغربية، أضيف إليه المخرج والبناية والخشبة أو ما يسمى بالعلبة الإيطالية والديكور والسينوغرافيا والفنون البصرية والإيقاعية الأخرى. وأصبح المسرح اليوم أب الفنون ومسرحا شاملا يضم كل اللغات والخطابات التواصلية.

هذا وقد ظهر المسرح في اليونان مع **سوفوكلوس** الذي كتب أول تراجيدية عالمية هي: **الضارعات**[١]، و**يوربيديس** و**أسخيلوس** و**أريستوفان**. وكان المسرح مرتبطا بإله الخمر **ديونيسوس** والابتهالات والقرابين الدينية. ويرى الفيلسوف الألماني **نيتشه** أن ولادة المسرح اليوناني ارتكزت على المزج بين الغريزة والعقل من خلال إله **ديونيسوس** رمز اللذة والخمر وإله **أبولون** إله العقل والحضارة.[١] ويعد **أرسطو** أول منظر لفن المسرح ولاسيما في كتابه" **فن الشعر**" الذي حدد فيه عناصر التراجيديا الإغريقية وحصرها في ستة مقومات وهي: الخرافة، والأخلاق، والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد. وتشكل كل من الخرافة والفكر والأخلاق موضوع التراجيديا، بينما منظر المسرحي يبرز الطريقة الفنية، أما الوسائل الدرامية فهي: اللغة والنشيد.[١] ويذهب الدكتور **محمد الكغاط** إلى أن المسرح الإنساني مر بثلاث مراحل أساسية:

١-**مرحلة التمثيل الفردي** عن طريق اللعب والرقص والغناء والإنشاد، إذ ولد المسرح مع الإنسان كغريزة فطرية وشعور داخلي وانجذاب سحري إلى اللعب والتمثيل، وهذا ما تؤكده الدراسات الأنتروبولوجية والإثنولوجية والاجتماعية؛

٢-**مرحلة الظواهر الاجتماعية**، ويعني هذا أن الفعل المسرحي انتقل من ظاهرة فردية إلى ظاهرة جماعية تتكون من شخصين فأكثر، كما تتشكل هذه الظاهرة الاجتماعية من الممثلين واللاعبين لأداء مجموعة من الطقوس الدينية والفنية. ويسمى هذا النوع من التشكيل

الدرامي الاجتماعي بالظواهر المسرحية أو الأشكال ماقبل المسرحية أو الطقوس الاحتفالية؛

٣-**مرحلة المسرح** التي ظهرت مع المسرح الإغريقي والبناية المفتوحة في أثينا ووجود النصوص الدرامية سواء أكانت تراجيديات(**سوفكلوس- أسخيلوس- يوربيديس**) أو كوميديات (**أريستوفان**).[١]

وتطور المسرح الغربي بعد عصر النهضة، وانتقل إلى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا وأصبحنا نتحدث عن أعلام كبار في مجال المسرح **كشكسبير** في انجلترا و**موليير** و**راسين** و**كورناي** في فرنسا و**كولدوني** في إيطاليا و**لوبي دي فيكا** في إسبانيا. وقد ظهرت كذلك مجموعة من المدارس المسرحية الغربية كالمدرسة الكلاسيكية والمدرسة الرومانسية والمدرسة الواقعية، والرمزية، والبرناسية ، والدادائية، والسريالية، والوجودية، ومسرح اللامعقول، ومسرح القسوة، ومسرح الشارع، ومسرح العمال، والمسرح النفسي مع مورينو.....إلخ.[١]

هذا، وقد أفرز تطور المسرح الغربي وتشكل مدارسه ظهور فن الإخراج المسرحي في أواخر القرن التاسع عشر، فأصبحنا نتحدث عن مخرجين كبار من أمثال: **الدوق ساكس مينينجن Saxe Meiningen** و**بريخت Brecht** و**ستانسلافسكي Stanislavski** و**جروتوفسكي Grotowski** و **كولدون كريگ G.Craig** و**ماكس رينهاردت M.Reinhardt** و**أندريه أنطوان A.Antoine** و**جان فيلار J.Vilar** و**أدولف أبيا A.Appia**.

وإذا انتقلنا إلى المسرح العربي، فإنه يثير عدة تساؤلات وإشكاليات يمكن صياغتها على الشكل التالي: متى عرف العرب المسرح؟ هل يمكن التأريخ له بسنة ١٨٤٨م مع صدمة الحداثة وفترة الاستنبات الماروني أم بالرجوع إلى التراث العربي لاستقراء ظواهره الفنية الاجتماعية للبحث عن الأشكال الدرامية والطقوس الاحتفالية واللعبية؟ وبتعبير آخر ماهي أسباب غياب المسرح العربي أو أسباب حضوره؟ وماهي المراحل التي مر بها المسرح العربي؟ وماهي تجلياته التجريبية والتأصيلية؟

يذهب كثير من الدارسين إلى أن العرب عرفوا المسرح في الشام منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، وبالضبط في سنة ١٨٤٨م عندما عاد **مارون النقاش** من أوربا(إيطاليا- فرنسا) إلى بيروت فأسس مسرحا في منزله فعرض أول نص درامي في تاريخ المسرح العربي الحديث هو" **البخيل" لموليير**، وبذلك كان أول من استنبت فنا غربيا جديدا في التربة العربية. ومن ثم، بدأ المسرح العربي يعتمد على عدة طرائق في استنبات المسرح الغربي كالترجمة والاقتباس والتعريب والتمصير والتأليف والتجريب وشرح نظريات المسرح الغربي ولاسيما نظريات الإخراج المسرحي وعرض المدارس المسرحية الأوربية. وكان هذا الظهور المسرحي في البلاد العربية نتيجة للاحتكاك الثقافي مع الغرب عبر حملة نابليون بونابرت إلى مصر والشام وعن طريق الاطلاع والتعلم والرحلات العلمية والسياحية والسفارية .

أما في سورية ، فقد أسس **أبو خليل القباني** مسرحه الموسيقي والغنائي، وبدأ في تقديم فرجات تراثية وتاريخية؛ لكن رجال الدين المتزمتين وقفوا في وجه مسرحه بدعوى أنه يفسد أخلاق الشباب ويلهيهم عن الواجبات الدينية ويخل بآداب المجتمع مما اضطر السلطان عبد الحميد الثاني إلى إغلاق مسرحه وإحراقه . هذا هو الذي دفع **أبا خليل القباني** إلى هجرة بلده الذي طغى فيه الاستبداد التركي مع مجموعة من الممثلين والفنانين حيال مصر.

وفي مصر، سيزدهر فن المسرح خاصة مع الشاميين(أبوخليل القباني وأديب إسحق وفرح أنطون وسليم النقاش ويوسف الخياط وجورج أبيض)، والمبدعين المصريين (يعقوب صنوع ومحمد عثمان جلال وعبد الله النديم ومصطفى كامل ويوسف وهبي ومحمود تيمور وأحمد شوقي وعزيز أباضة وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس ونجيب الريحاني...). وستظهر بعد ذلك فرق مسرحية وغنائية عديدة في القاهرة والإسكندرية(فرقة أحمد أبو خليل القباني،وفرقة إسكندر فرح، وفرقة سلامة حجازي ، وفرقة سليمان القرداحي، وفرقة فاطمة رشدي، وفرقة جورج أبيض، وفرقة يوسف وهبي)، وستنشأ قاعات للمسرح سواء أكانت قاعات عروض خاصة أم قاعات مسرحية أنشأتها الدولة لرعاية الفنون والآداب إبان المرحلة الملكية والثورة الناصرية على الرغم من

الرسالة الانتقادية الخطيرة لهذا المسرح التي كانت تندد بالمستعمر وأصحاب السلطة والجاه. كما شيدت الدولة المصرية أول كونسرفتوار للفن الدرامي بالقاهرة في الوطن العربي علاوة على الكليات والمدارس والمعاهد المتعلقة بالفن والتنشيط المسرحي والموسيقي والسينمائي.[١]
ولقد انتقل المسرح إلى دول المغرب العربي من خلال التأثير المشرقي ولاسيما المصري منه عندما زارت مجموعة من الفرق المسرحية ليبيا وتونس والجزائر والمغرب، دون أن ننسى التأثير الثقافي والتقني الذي مارسه المستعمر الأجنبي(الفرنسي- الإسباني- الإيطالي) حينما شيد في هذه البلدان مجموعة من القاعات المسرحية التي كان يعرض فيها الريبرتوار المسرحي الغربي وخاصة مسرحيات موليير الكوميدية أو مسرحياته التي تصف الطباع والأخلاق.
ففي ليبيا، بدأ المسرح سنة ١٩٢٨م حينما أسس **محمد عبد الهادي** أول فرقة للتمثيل لما عاد من بلاد الشام.[١] وسينتعش المسرح التونسي إثر الزيارات المتكررة للفرق المسرحية والغنائية المصرية للمدن التونسية ولاسيما فرقة سليمان القرداحي وفرقة أبي خليل القباني وفرقة سلامة حجازي وفرقة جورج أبيض. وقد ظهر المسرح بالجزائر مبكرا مع الاحتلال الفرنسي الذي أنشأ كثيرا من القاعات المسرحية لعرض أهم النصوص الدرامية الغربية التي كانت توجه غالبا إلى المعمرين الفرنسيين مما ساعد المثقفين الجزائريين للاطلاع على المسرح الغربي وتقنياته وطرائقه السينوغرافية والإبداعية. ولما بدأ المسرح الجزائري اتكأ على الموروث المحلي، فقد كتب الممثلان **علالو** و**داهمون** مسرحية عن مقالب جحا، بطل الحكايات العربية القديمة. واشتهر **رشيد قسنطيني** كثيرا في البلد حتى لقب بموليير الجزائر. وتعتبر سنة ١٩٢٨م لحظة ولادة المسرح الوطني الجزائري عندما أخرج **رشيد قسنطيني** مسرحية**" بوبورما"** لفرقة مسرحية صغيرة.[١]
وإذا انتقلنا إلى المغرب الأقصى،فإنه لم يعرف المسرح إلا مع القرن العشرين إبان زيارة بعض الفرق المصرية للمغرب كفرقة محمد عز الدين التي عرضت مسرحية صلاح الدين الأيوبي منذ سنة ١٩٢٣م، وفرقة فاطمة رشدي سنة ١٩٣٢م التي ساهمت في انتعاش المسرح بمدينة تطوان. ونستحضر كذلك ما قام به قدماء ثانوية مولاي إدريس

بفاس عندما أسسوا جمعية بتاريخ ١٥-٠٩-١٩٢١ والذين نشطوا التمثيل المسرحي أيما تنشيط. وقد أشاد **علال الفاسي** بأنشطتها الدرامية ذات الطابع التراثي التاريخي في نونيته. وبعد ذلك، تم تأسيس كثير من الفرق المسرحية المحلية بطنجة وتطوان والدار البيضاء وسلا والرباط ومراكش تتأرجح أعمالها الفنية والتمثيلية بين التغريب والتأصيل التراثي.[١]

وإذا كان المسرح في العراق قد انبثق مبكرا مع **قاسم محمد** و**يوسف العاني** وآخرين، فإنه في الدول الخليجية مازال لم يعرف يقظته الحقيقية إلا في الكويت بعد تأسيس أول معهد للفنون المسرحية تحت إشراف **زكي طليمات**.[١]

ولكن السؤال الذي يفرض علينا نفسه بإلحاح:هل كان هناك مسرح عربي قبل هذه الفترة التي تحدثنا عنها سالفا؟ فقد كان الجواب عنه من قبل الدارسين للمسرح العربي بالإثبات تارة والنفي تارة أخرى.

يرى كثير من الباحثين أن العرب لم يعرفوا المسرح بشكله الغربي وذلك لعدة عوائق: دينية وحضارية وتاريخية وعرقية ولغوية. وللتوضيح أكثر فالعرب لم يتعرفوا المسرح للأسباب التالية:

١-تخلف العقلية العربية المرتبطة بالبداوة والجزئيات والفكر البسيط والفكر المحسوس وانعدام الإبداع والتخييل المجرد ؛

٢- لاتصلح اللغة العربية الكلاسيكية بجزالتها وفخامتها للحوار الدرامي ولا تنسجم مع مستويات التواصل في الخطاب المسرحي(**جاك بيرك**)؛[١]

٣-لم ير العرب في المآسي اليونانية إلا نصوصا بسيطة موزونة وأشعارا حوارية غريبة.(**محمد عزيزة**)؛

٤- عدم فهم المصطلحات الدرامية اليونانية من قبل شراح أرسطو مما وقعوا في الترجمة الخاطئة لألفاظ" **فن الشعر**" من قبل المترجمين والفلاسفة العرب (بشر بن متى بن يونس، ابن رشد...)، حيث ترجموا **التراجيديا** بالمديح والرثاء و**الكوميديا** بالهجاء و**الدراما** بالشعر(**شكري عياد وعبد الرحمن بدوي**...)؛

٥-بداوة الحياة قبل الإسلام وارتحال الإنسان من مكان إلى آخر وعدم استقراره منعه ذلك من معرفة المسرح الذي يتطلب الاستقرار والاستيطان والتمدن الحضاري(**زكي طليمات**)؛

٦-يمنع الدين الإسلامي التصوير والتشخيص والتمثيل، ويعد النص الديني الإسلامي كل من قام بذلك بالعقاب الشديد(**أحمد أمين**)؛

٧-انعدام الصراع في المسرح العربي على غرار المسرح اليوناني الذي كان يعرف أنماطا من الصراعات الدرامية **كالصراع العمودي**" البشر في صراع مع الآلهة"، **والصراع الأفقي**" صراع الأفراد والجماعات فيما بينها"، **والصراع الديناميكي**" انهزام القدر" كما في مسرحية الفرس عند أسخيلوس، **والصراع الداخلي** كما في مسرحية أوديب(**محمد عزيزة**)؛[1]

٨-صعوبة تنظيم العروض المسرحية في مجتمع يحارب فيه رجال الأخلاق والمحافظين تمثيل الأدوار النسوية ويعود أكثر من ذلك إلى المعنى الأليم للقدر الإنساني(**لويس غارديه**)؛[1]

٩-يمنع الإسلام وقوع أي صراع درامي(**فون جرونبوم**)؛[1]

١٠- إن الحضارة العربية لم تكن في حاجة إلى التعبير المسرحي(**أحمد شمس الدين حجازي**)؛[1]

١١- إن العرب لم يترجموا أدب اليونان وشعرهم، في الوقت الذي نقلت فلسفتهم، لإحساسهم بأن إبداعهم في الشعر والأدب يفوق كل إبداع؛[1]

١٢- انعدام الحرية والديمقراطية في الدولة العربية القديمة القائمة على الاستبداد والقهر وإسكات الأصوات المنتقدة لسياسة الدولة ، وهذا لاينسجم مع الإبداع المسرحي القائم على النقد والتوجيه؛

١٣- انعدام الفكر الموضوعي وذلك بافتقاد الشاعر العربي لعنصر الإدراك المأساوي للحياة. فالشاعر وإن عبر عن عواطفه وأحاسيسه، فإنه لم يتطور من الموقف الفردي الذاتي إلى الموقف الجماعي العام الذي ينشأ عنه المسرح (عز الدين إسماعيل)؛[1]

١٤- غياب الفكر الأسطوري لدى العرب هو الذي يمنع من إبداع مسرحيات تراجيدية على غرار المسرح اليوناني.

وعلى عكس هذه الأطروحات، نجد بعض الدارسين يثبتون أن العرب قدعرفوا المسرح منذ مدة طويلة كما فعلت **تمارا ألكسندروفنا بوتينتسافا** عندما أرجعت المسرح العربي إلى جذور قديمة تمتد إلى ألف عام وعام" أفليس من الأسهل أن نبدأ من البرهان على أنه كان موجودا. موجودا منذ زمن بعيد جدا. منذ ألف سنة"[1]. ويستثني الباحث التونسي **محمد عزيزة** من أطروحة نفي المسرح عند العرب التعازي الشيعية، إذ قال:" الاستثناء الوحيد لقاعدة الغياب المسرحي هذا هو التعازي الشيعية التي أعطت الإسلام اعتبارا من القرن السابع الشكل الدرامي الوحيد الذي يعرفه".[1] وكانت التعازي الشيعية تتكون من ثلاث فصول أساسية ، وهي:

١-المشاهد التي تسبق معركة كربلاء.

٢-مأساة كربلاء وآلام السيد الحسين.

٣-عقب كربلاء.[1]

ويذهب **عبد الكريم برشيد** إلى أن" المسرح العربي قد ولد يوم ولد المجتمع العربي... هذا الوليد لايشبه إلا ذاته، لأنه في تركيبه مخالف للمسرح اليوناني الغربي، وهذا شيء طبيعي، مادام أنه مرتبط بشروط جغرافية وتاريخية واجتماعية وذهنية ونفسية مختلفة...".[1] وينحو هذا المنحى **الدكتور عمر محمد الطالب** في كتابه" **ملامح المسرحية العربية الإسلامية"** حينما قال:" إن المسرح فن أدبي وبصري يستمد أصوله من مقومات الأمة وثقافتها وأصولها ولا يشترط فيه أن يكون منسوخا عن المسرح اليوناني القديم أو المسرح الأوربي الحديث، إنما يجب أن تكون له مقوماته الخاصة المستمدة من ثقافة الأمة وحضارتها ومعتقداتها مادام الأصل في المسرح وجود المشاهدين بالدرجة الأولى، أما المكان فلا فرق أن يقدم العرض في مجلس أو خيمة أو ساحة أوفضاء، في شارع أو مقهى أو في قاعة يطلق عليها اسم مسرح." [1]ويضيف الباحث:" أن هذه المحاولة لتأصيل الملامح العربية الإسلامية لفن التشخيص والتمثيل عند العرب والمسلمين ماهي إلا محاولة بسيطة تضاف إلى محاولات يوسف إدريس في مقالاته التي نشرها في الستينيات عن مسرح السامر وكتاب(**العرب والمسرح**) وكتاب(**الإسلام والمسرح**) وكتاب(**فن التمثيل عند العرب**) ومقال يوسف نجم (**صور**

من التمثيل في الحضارة العربية من الكرج حتى المقامات) المنشور في مجلة آفاق عربية العدد الثالث لعام ١٩٧٧."[١]
ومن أهم الظواهر التي استخلصها الدارسون العرب والدالة على وجود المسرح نذكر ظاهرة التعازي الشيعية والطقوس الصوفية والأعياد الدينية وأدب المقامات وخيال الظل والكراكيز ومسرح العرائس والمسرح الشعري في المعلقات وغزل عمر بن أبي ربيعة...والقصص الدرامية والمسرح الشعبي وسلطان الطلبة وسيدي الكتفي وفن البساط ومقالب جحا والنقائض(جرير والفرزدق والأخطل)، ناهيك عن الطقوس الدينية والطرقية والرقص وفن اللعب والغناء الدرامي....
هذا، وقد عرف المسرح العربي الحديث والمعاصر نوعين من التعامل مع المسرح:

١- **استنبات المسرح الغربي** في التربة العربية من خلال التقليد والاقتباس والترجمة والتبيئة العربية: تمصيرا وتونسة ومغربة وسودنة... كما فعل مارون النقاش مع أول نص مسرحي وهو **البخيل** الذي استلهمه من موليير، وسيتابع كثير من المبدعين والمخرجين طريقته في الاقتباس والمحاكاة.
٢- **تأصيل المسرح العربي** وذلك بالجمع بين الأصالة والمعاصرة، أي التوفيق بين قوالب المسرح الغربي والمضمون التراثي.

ومن المعلوم أن التأصيل الذي من مقوماته الأساسية الاشتغال على التراث وتوظيفه إما باعتباره مادة تراثية تاريخية أو صوفية أو أدبية أودينية....وإما باعتباره موقفا إيديولوجيا وإما باعتباره قالبا فنيا لاحتواء المضمون أو الحبكة الدرامية عبر تمظهراتها الصراعية والجدلية. ومن ثم، يمكن الحديث عن التأصيل في المسرح العربي من خلال أربع محطات أساسية:

١-تأصيل المسرح العربي اعتمادا على **المضمون التراثي**.
٢-تأصيل المسرح العربي ارتكازا على **الشكل أو القالب التراثي**.
٣-التأصيل **التنظري**(بيانات وتصورات وورقات نظرية حول أصالة المسرح العربي).
٤-التأصيل **التطبيقي**(نصوص وعروض مسرحية تأصيلية مضمونا وقالبا).

لقد ظهرت فكرة التأصيل في الساحة الفكرية بعد هزيمة العرب في حرب حزيران ١٩٦٧م بعد مجموعة من الكتابات التي تدعو إلى النقد الذاتي وإعادة النظر في الهوية العربية وتحديث الفكر العربي من خلال التوفيق بين الأصالة (احتواء التراث وغربلته والأخذ مما هو مفيد) والحداثة الغربية(استرفاد ما ينفع العرب لنهوضهم والسير بهم نحو الأمام)، ومن هذه الكتابات الداعية إلى تنقيح التراث والتفاعل معه حوارا وتناصا ونقدا وبناء ما كتبه عبد الله العروي والطيب التزيني وحسين مروة وعبد الكبير الخطيبي وحسن حنفي وأنور عبد المالك ومحمد عمارة وعابد الجابري وزكي نجيب محمود وغالي شكري وأدونيس ويوسف الخال....

وعلى الرغم من هذا، فإن فكرة التأصيل ظهرت منذ القرن التاسع عشر موازية مع النصوص التغريبية ذات الوظيفة الاستنباتية وذلك لوجود الاستعمار الأجنبي الذي استهدف تغريب المجتمع العربي، والاستبداد التركي الذي استهدف تتريك المجتمع العربي وتجهيله، والدليل على ذلك النصوص التراثية التي كتبها مارون النقاش نفسه كمسرحية "**الحسن المغفل**" ومسرحية أبي خليل القباني " **هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب". ويقول** أستاذي **الدكتور مصطفى رمضاني:"** ولقد فطن رواد المسرح العربي منذ البداية إلى غربة الشكل المسرحي الغربي، كما فطنوا إلى أن المستعمر يسعى إلى فرض ثقافته لطمس كل ثقافة وطنية، لذلك لجأوا إلى البحث عن هويتهم وتميزهم، فكان التراث هو المصدر الشامل الذي وجدوا فيه ضالتهم، لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها."[1]إذا، ما هو التراث؟ وماهو التأصيل؟

إن التراث – حسب **الدكتور عابد الجابري-** هو" الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني" .[1]

أما طرق التعامل مع التراث فتتخذ عدة صور منهجية:

أ- **صورة تقليدية** ترتكز على التعامل التراثي مع التراث مثل علماء المتخرجين من المعاهد الأصيلة كجامع القرويين بالمغرب والأزهر بمصر والزيتونة بتونس. ويتسم هذا التعامل بغياب الروح النقدية وفقدان النظرة التاريخية.

ب- **صورة استشراقية** كما يظهر لدى الدارسين الغربيين أوالدارسين العرب التابعين لهم، فتمتاز هذه الصورة بالاعتماد على إطار المركزية الأوربية انطلاقا من مناهج فيلولوجية أوتاريخية أو ذاتية، كما تعكس دراسات الباحثين العرب التي تزكي رؤى المستشرقين التبعية الثقافية والفكرية للغرب. وهذه الصورة تعتمد على الفهم الخارجي لمفهوم التراث.

ت- **صورة ماركسية** تعتمد على المادية التاريخية في تعاملها مع التراث، وهي صورة إيديولوجية لمفهوم التراث، ويمثل هذه النظرة: **حسين مروة** و**الطيب التزيني**....

ث- **صورة بنيوية تكوينية** في قراءة التراث وهي تستند إلى ثلاث خطوات منهجية أساسية، وهي: الطرح البنيوي الداخلي، والطرح التاريخي، و الطرح الإيديولوجي، ويمثل هذه القراءة **الدكتور محمد عابد الجابري**.[1]

ولكن ثمة قراءات أخرى للتراث كالقراءة السيميائية(**عبد الفتاح كليطو**) والقراءة التفكيكية(**عبد الله الغذامي**)... وكل قراءة تحمل في طياتها أبعادا إيديولوجية وتصل إلى حقائق نسيبية. وما يقال عن قراءة التراث الفكري بصفة عامة، يمكن قوله عن الإبداع المسرحي. فهناك تعامل درامي تراثي حرفي مع الموروث، وهناك تعامل درامي إيديولوجي مع التراث، وهناك تعامل درامي تناصي قائم على النقد والتفاعل والحوار. وبتعبير آخر هناك ثلاث قراءات مع التعامل الدرامي مع التراث:

١-قراءة اجترارية قائمة على المحاكاة والتقليد.

٢-قراءة استلهامية تقوم على الاستفادة والتوظيف الفني.

٣-قراءة حوارية قائمة على النقد والتناص والتفاعل البناء.

إذا كان التراث كل ما خلفه أجدادنا في الماضي من إنتاجات زاخرة في مجالات الأدب والدين والفن والتاريخ والفكر والعمارة ، فإن التأصيل هو احتواء التراث والتشبث بالهوية في مواجهة التغريب والحداثة الغربية التي تأتي على ابتلاع كل مقومات الإنسان العربي ولاسيما قيمه وأصالته والتشكيك في موروثه الثري باسم المركزية الأوربية والتقدم المادي. ويعني التأصيل الجمع بين الجانبين المادي والروحي من خلال صهرهما في بوتقة واحدة متوازنة. وقد يعني التأصيل مد الماضي في الحاضر

والحاضر في الماضي. كما قد يدل التأصيل على التجاوز والتقدم وتأسيس الحداثة من خلال المحافظة على الأصالة والقيم الروحية الموروثة الصالحة والنافعة. فالأصالة: " هي الرؤية المعاصرة للتراث، لأننا حين نتعامل مع التراث، لانتعامل معه كمادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته، وإنما نتعامل معه كمواقف وكحركة مستمرة، تساهم في تطوير البنيات التراثية التي فرضت وجودها انطلاقا من جدلية التأثر والتأثير. وكل تراث لا يؤكد استمراريته في حركة التاريخ لايعتبر أصلا..."[١]
والتأصيل في المسرح ضد التجريب والتغريب؛ لأن التجريب هو الاستفادة من طرائق التشخيص الدرامي الغربي والانفتاح على مدارسه وتقنياته وتياراته السينوغرافية. فلقد استفاد توفيق الحكيم كثيرا من المسرح الغربي ولاسيما من المدرسة الرمزية كما نجدها لدى إبسن وبرنارد شو وموريس مترلنك، وتتجسد هذه الرمزية عند الحكيم في بيجماليون وشهرزاد وأهل الكهف ويا طالع الشجرة. كما كتب الحكيم مجموعة من المسرحيات على ضوء المدرسة الواقعية والفلسفة الاشتراكية كمسرحية الصفقة والأيدي الناعمة. كما استوحى كثير من رواد المسرح العربي كمارون النقاش وأبي خليل القباني وآخرين طرائق المسرح الكلاسيكي والمسرح الرومانسي أثناء اقتباس مسرحيات كورناي وراسين وموليير ومسرحيات فيكتور هيجو ولاسيما هرناني. وعلينا ألا نغض الطرف عن توظيف المسرح العمالي ومسرح اللامعقول من قبل الكثير من رواد الخشبة المسرحية وخاصة الطيب الصديقي في المغرب الذي عرض في بداية مسيرته الفنية والدرامية نصوصا وأعمالا في إطار قوالب غربية كتجريب مسرح العبث في" **مومو بوخرصة**" متأثرا بيونيسكو الذي كتب " **أمديه أو كيف نتخلص منه**"، كما استعار كثير من المخرجين العرب تقنيات المسرح الملحمي البريختي وأفكار جروتوفسكي حول المسرح الفقير و تعليمات ستانسلافسكي في تدريب الممثل وتأطيره وتوجيهه.
وإذا انتقلنا إلى عملية التأصيل، فلابد من احترام المحطات التي ذكرناها سالفا على النحو التالي:

١ -تأصيل المسرح العربي اعتمادا على المضمون التراثي:

لقد وظفت كثير من المسرحيات العربية التراث ولكن في قالب غربي(كلاسيكي، رمزي، واقعي، عبثي، رومانسي، سوريالي...) من أجل الحفاظ على الهوية العربية وأصالتها من خلال استقراء الموروث الأدبي والتاريخي والديني والصوفي والشعبي والخرافي ، بله الموروث الفرعوني واليوناني كما نجد عند **مارون النقاش** الذي يستوحي تراث ألف ليلة وليلة في مسرحيته" **أبو الحسن المغفل أوهارون الرشيد**" أو عند أبي خليل القباني في" **هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب**"، أو عند الشيخ حسن القسطي الذي يستلهم تاريخ فارس في مسرحية" **دهاء العقل**"، أو لدى بطرس البستاني في" **داود الملك**" ،وهي مسرحية ذات الموروث الديني . أما ناصيف اليازجي فقد كتب تراجيدية شعرية عربية تحت عنوان**" رواية المروءة والوفاء، أو الفرج بعد الضيق**" ، وكتب كذلك مسرحية أدبية وهي"**قيس وليلى** " سنة ١٨٧٨م. وعند أحمد شوقي نجد مجموعة من المسرحيات التراثية كعنترة وكليوباترة وعلي بك الكبير وقيس وليلى وقمبيز...وكتب مصطفى كامل" **فتح الأندلس**" وكتب عزيز أباظة مجموعة من المسرحيات التراثية وهي على التوالي: قيس ولبنى، والعباسة، والناصر، وشجرة الدر، وغروب الأندلس، وشهريار. وألف توفيق الحكيم مسرحيات من الموروث الديني كأهل الكهف ومن الموروث الشعبي" **شهرزاد**" ومن الموروث اليوناني**" بيجماليون"** ومن الموروث الفرعوني" إيزيس". ومن الموروث الأسطوري، نذكر مسرحية محمد الكغاط" **أساطير معاصرة**"... ونكتفي بهذه الأمثلة لأن أغلب الريبرتوار العربي في الإبداع والتأليف المسرحي يعتمد على تشغيل التراث وتوظيفه كمادة تراثية أو كموقف إيديولوجي من بداية النهضة العربية إلى يومنا هذا كأن التراث جزء لا ينفصل عنا أي يضمنا ونضمه.

٣-تأصيل المسرح العربي اعتمادا على الشكل أو القالب التراثي:

إن المضمون التراثي ليس كافيا لتأصيل المسرح العربي وتجديده، فلابد من اعتماد قالب عربي أصيل أو البحث عن شكل يرتبط بالأمة العربية أيما ارتباط كتوظيف أشكاله ماقبل المسرحية وقوالبه الاحتفالية وطقوسه الدينية واللعبية التي تحمل موروثا دراميا وتشخيصيا قابلا لمعالجته دراميا.

ومن القوالب الدرامية التراثية الأصيلة التي وظفها المسرحيون العرب نجد قالب السامر الذي يتبناه توفيق الحكيم في مسرحيته : "**الصفقة**"، ويوسف إدريس في مسرحية " **الفرافير**"، و**قالب الليالي** عند ألفرد فرج ومسرح المقهى والسهر عند سعد الله ونوس في مسرحيته" **سهرة مع أبي خليل القباني**" ، وطريقة مجالس التراث أو شكل الديوان الدائري عند قاسم محمد من العراق وفن المقامات عند الطيب الصديقي في "**مقامات بديع الزمان الهمذاني**" والذي وظف كذلك فن البساط في مسرحيته:" **أبو حيان التوحيدي**"، وخيال الظل الذي وظفه عبد الكريم برشيد في مسرحيته" **ابن الرومي في مدن الصفيح**"، والحلقة التي استعملها أحمد الطيب العلج في" **القاضي في الحلقة**" و الطيب الصديقي في " **ديوان عبد الرحمن المجذوب**"وعبد القادر البدوي في" **الحلقة فيها وفيها**"، و قالب سلطان الطلبة المستعمل في مسرحية الطيب الصديقي عرضت سنة ١٩٦٦م تحت عنوان" **سلطان الطلبة**"،ونجد المسرح الشعبي أو الأوبريت الشعبية في مسرح **كاكي** الجزائري ومسرح " القوال" عند **عبد القادر علولة** بالجزائر.

وقد ساهم كل من محمد مندور وحسن المنيعي وسليمان قطاية ومحمد عزيزة وعلي عقلة عرسان ويوسف إدريس وعبد الفتاح قلعه جي وعمر محمد الطالب ومحمد يوسف نجم وعباس الجراري وحسن بحراوي ورشيد بنشنب وتمارا الكسندروفنا بوتينتسيفا...في استخلاص الظواهر الدرامية الشعبية والاحتفالية من خلال استقراء التراث العربي وإعدادها كقوالب وأشكال يمكن توظيفها دراميا وتشخيصيا.

٣-التأصيل النظري:

ساهم كثير من المنظرين العرب في إصدار بيانات تنظيرية للمسرح العربي قصد السير به نحو الأمام بحثا عن حداثة حقيقية لا تتعارض مع الهوية لمواجهة التغريب والعولمة والمركزية الأوربية.
أصدر **توفيق الحكيم** في سنة ١٩٦٧م تصورا تأصيليا جديدا للمسرح العربي تحت عنوان" **قالبنا المسرحي**" الذي يتمثل في بعث المداح والمقلداتي والحكواتي في بناء النصوص الدرامية وعرضها سينوغرافيا:" فنحن ببعثنا الحاكي والمقلد والمداح وجمعهم معا سنرى أن في استطاعتهم أن يحملوا آثار الأعلام من أسخيلوس وشكسبير وموليير إلى إبسن وتشيخوف حتى بيراندللو ودونمات...كما في استطاعتهم أن يحققوا الأمل الذي طالما تمناه الجميع في كل مكان وهو:" شعبية الثقافة العليا" أو بعبارة أخرى هدم الفاصل بين سواد الشعب وآثار الفن العالمي الكبرى..."[١].
ويعد **يوسف إدريس** من السباقين إلى التفكير في التأصيل المسرحي من خلال البحث عن قالب مسرحي جديد، وذلك بتوظيف السامر في مسرحية" **الفرافير**" سنة ١٩٦٤م ، حيث أشرك المتفرجين مع الممثلين في اللعبة المسرحية في إطار دائري مشكلا بذلك حلقة سينوغرافية . وقد استلهم الكاتب في مسرحيته خيال الظل والقراقوز والأدب الشعبي .
وتعد مسرحية محمد دياب" **ليالي الحصاد**" سنة ١٩٦٧ نموذجا تطبيقيا لتوظيف السامر الريفي. وفي هذا الصدد يقول **جلال العشري**: " غير أنه إذا كان محمود دياب قد استجاب لذلك التيار العام الذي بدأ يطالب بأشكال جديدة للمسرح، أشكال نابعة من فنوننا الشعبية المرتجلة ومن تقاليدنا المسرحية الفلكلورية، وهي الدعوة التي استجاب لها من قبل: يوسف إدريس، عندما قدم مسرحيته المثيرة" فرافير" بدعوى التعرف على ملامحنا المسرحية الأصيلة وإيجاد شخصيتنا المستقلة في المسرح.
فثمة فارق كبير بين الكاتبين: يوسف إدريس ومحمود دياب، الأول تكلم عن السامر باعتباره الشكل المسرحي البدائي الأول الذي تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا في الريف والقرى... أما محمود

دياب، فمستفيد استفادة واضحة مما دعا إليه يوسف إدريس، مما أنجزه بالفعل، فقد استطاع في مسرحية" ليالي الحصاد" أن يتجه إلى التعبير الطبيعي المباشر، محافظا على السامر في شكله البدائي الأول...". [١]
وفي المغرب، نجد الاحتفالية التي كان ينظر لها **عبد الكريم برشيد** وكانت هذه النظرية تهدف إلى إرساء فلسفة للإنسان والكون والوجود، و ترى المسرح احتفالا ولقاء جماهيريا بين الممثلين والجمهور. وبالتالي، تتمرد هذه النظرية عن الفضاءات المؤسساتية حيث ينقل العرض الاحتفالي إلى فضاءات مفتوحة شعبية كالأسواق والساحات العمومية. ويثور المسرح الاحتفالي على قواعد المسرح الأرسطي مستفيدا من تقنيات التراث العربي القديم و تقنيات المسرح العالمي. ومن أهم النصوص التطبيقية التي تمثل هذه النظرية مسرحية عبد الكريم برشيد" **ابن الرومي في مدن الصفيح**" التي وظف فيها خيال الظل والمسرح داخل المسرح وتركيب لوحات متنافرة متعددة الأحداث والأمكنة والأزمنة مع توظيف التراث الأدبي ومفارقاته الساخرة..
وقد اتخذت مجموعة من الفرق المسرحية العربية طابعا احتفاليا مثل: **جماعة السرادق** المصرية بزعامة صالح سعد التي أصدرت بيانها الأول سنة ١٩٨٣م[١]، وجماعة **المسرح الحكواتي** برئاسة الفنان اللبناني روجيه عساف، **ومسرح الشوك** وعلى رأسه دريد لحام وعمر حجو ووظيفته انتقادية توجيهية، ومن الأعمال التي شخصها هذا المسرح السوري مسرحية سعد الله ونوس" **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**"، **وفرقة الفوانيس** الأردنية ، **وفرقة البحر** الجزائرية التي أسسها **قدور النعيمي** التي اهتمت بالفرجة القديمة وتوظيف الحلقة والخروج إلى الفضاءات المفتوحة كالبحر، و فرقة **المسرح الجديد** بتونس.
وسعى **سعد الله ونوس** إلى تأسيس **مسرح التسييس** من خلال مسرحيته" **مغامرة رأس المملوك جابر**". والمقصود بمسرح التسييس عند سعد الله ونوس أن مفهوم التسييس يتحدد" من زاويتين متكاملتين. الأولى فكرية وتعني، أننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأننا نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل. إذا، بالتسييس أردت أن أمضي خطوة أعمق في تعريف

المسرح السياسي. إنه المسرح الذي يحمل مضمونا سياسيا تقدميا. ومن نافل القول: إن الطبقات الفعلية التي تحتاج إلى التسييس هي الطبقات الشعبية لأن الطبقة الحاكمة مسيسة، سواء كانت الحاكمة بمعنى السيطرة على أدوات السلطة أو الحاكمة بمعنى السيطرة على وسائل الإنتاج الاقتصادي في البلد. إن الطبقات التي يتوجه إليها مسرح التسييس هي الطبقات الشعبية التي تتواطأ عليها القوى الحاكمة كي تظل جاهلة وغير مسيسة. الطبقات التي يؤمل أن تكون ذات يوم بطلة الثورة والتغيير. من هنا كان التسييس محاولة لإضفاء خيار تقدمي على المسرح السياسي."[1] ويضيف الباحث :" أما الزاوية الثانية في مفهوم التسييس فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمالي. إن مسرحا يريد أن يكون سياسيا تقدميا يتجه إلى جمهور محدد في هذا المجتمع، جمهور نحن نعلم سلفا أن وعيه مستلب، وأن ذائقته مخربة، وأن وسائله التعبيرية تزيف، وأن ثقافته الشعبية تسلب ويعاد توظيفها في أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف. إن هذا المسرح الذي يواجه مثل هذا الجمهور لابد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبكرة لايوفرها دائما التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي، حتى ولوكان هذا المسرح يحمل مضمونا سياسيا تقدميا."[1]
وسوف نكتفي بهذه الاتجاهات التنظيرية ونرجئ الأخرى إلى وقت آخر للحديث عن **مسرح الارتجال** عند علي الراعي ، ومسرح **النقد والشهادة** عند محمد مسكين، و**مسرح الثالث** عند المسكيني الصغير، **والمسرح الإسلامي** كما يطرحه عماد خليل، **ومسرح المرحلة** عند الحوري الحسين.

٤ - التأصيل التطبيقي للنظريات الدرامية العربية:

وقد ساهم كثير من المخرجين في تأصيل المسرح العربي عن طريق الإخراج والتأليف والتطبيق الميداني دون حاجة إلى إصدار كتابات نظرية كما فعل **الطيب الصديقي** الذي وظف كثيرا من الظواهر الاحتفالية في مسرحياته العديدة كـ" **أبو حيان التوحيدي**" و" **ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب**" و" **مقامات بديع الزمان الهمذاني**"...

وألفرد **فرج** الذي سار على منوال المسرح الارتجالي أو **الكوميديا دي لارطي** الإيطالية كما عند بيراندللو في مسرحيته " **جواز على ورقة طلاق"** وممدوح عدوان" **كيف تركت السيف**"، و" **ليل العبيد**" ومحمود دياب في مسرحيته:" **ليالي الحصاد**" دون أن ننسى تطبيقات عز الدين المدني وعبد القادر علولة وكاكي الجزائري وقاسم محمد في" **بغداد الجد والهزل**" و" **مجالس التراث**" ويوسف العاني في " **المفتاح**" دون أن ننسى صلاح القصب وريمون جبارة.

تلكم هي نظرة موجزة عن إشكالية التأصيل في المسرح العربي الحديث والمعاصر في مواجهة التغريب والتجريب لتقنيات المسرح الأوربي بكل تياراته ومدارسه وتصوراته الإخراجية. وقد توصلنا إلى أن التأصيل المسرحي العربي تعامل مع التراث كمادة **مضمونية** و**قالب شكلي** و**تنظيرات** بيانية و**تطبيقات** تأليفية وسينوغرافية.

[1]- **الهوامـــــش**:

١- " هذا النص... يعتبره الدارسون أول نص درامي عرفته البشرية مادامت النصوص التي سبقته قد فقدت." ، محمد الكغاط: **المسرح وفضاءاته**، دار البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة، المغرب، ط١ ١٩٩٦، ٤٦؛

[1] -A Regarder Neitzche : Naissance de la tragédie

[1]- انظر أرسطو: **فن الشعر**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط١٩٧٣،

[1]- د. محمد الكغاط: **المسرح وفضاءاته**، صص:٢٣-٢٦؛

[1]- انظر، د. نهاد صليحة: **المدارس المسرحية المعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط١ ، ١٩٨٦؛

[1]- تمارا الكساندروفنا بوتينتسيفا: **ألف عام وعام على المسرح العربي**، ترجمة: توفيق المؤذن،دار الفارابي، بيروت، لبنان ،ط٢، ١٩٩٠ ص:٢٧٥؛

[1]- أحمد بلخيري: **دراسات في المسرح**،مطبعة فضالة، المحمدية بالمغرب، ط١، ٢٠٠١، ص:٤٠؛
[1]- تمارا اسكندرونا بوتينتسيفا: **ألف عام وعام على المسرح العربي**، ص: ٢٠٢-٢٠٣؛
[1]- انظر د. محمد الكغاط: **بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦؛
[1]- انظر تمارا اسكندرونا بوتينتسيفا: المرجع السابق؛٣-ص:٣٠٤-٣٠٥؛
[1]- د. محمد عزيزة: **الإسلام والمسرح**، ص:٣٣؛
[1]- د. محمد عزيزة: **الإسلام والمسرح**، ترجمة: رفيق الصبان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٨، ص:١٩-٢٠؛
[1]- المرجع السابق، ص: ٢٤؛
[1]- نفسه، ص:٢٥؛
[1]- انظر: أحمد شمس الدين حجازي: **العرب والفن المسرحي**؛
[1]- د. عباس الجراري: **الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه**، مكتبة المعارف، الرباط، ط٢، ١٩٧٩،ص:٢٤٥؛
[1]- د. عزالدين إسماعيل: **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر**،دار الفكر العربي، ط ١٩٨٠، ص:٤٩؛
[1]- تمارا الكسندروفنا بوتينتسيفا: نفس المرجع السابق، ص: ٢٥؛
[1]- محمد عزيزة: نفس المرجع، ص: ٢٨؛
[1]- نفسه، ص: ٨٣؛
[1]- د. عبد الكريم برشيد: **حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص:٤٠؛
[1]- د. عمر محمد الطالب: **ملامح المسرحية العربية الإسلامية**، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط١، ١٩٨٧، ص:١٠؛
[1]- نفس المرجع السابق، ونفس الصفحة؛
[1]- د. مصطفى رمضاني: (توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي)، **عالم الفكر**، الكويت، مارس ١٩٨٧، ص:٨٠؛
[1]- د. محمد عابد الجابري: (التراث ومشكل المنهج)، **المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص:٧٤؛

[1]- د. محمد عابد الجابري: نفس المقال السابق، ص: ٧٧-٨٧

[1]- د. مصطفى رمضاني: (توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي)، ص: ٧٩؛

[1]- توفيق الحكيم: **قالبنا المسرحي**، مكتبة مصر، ط ١٩٨٨، ص:١٦-١٧؛

[1]- جلال العشري: **المسرح أبو الفنون**، دار النهضة العربية، ط ١٩٧١، ص: ٢٦٥؛

[1]- صالح سعد: **الأنا- الآخر**، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٧٤، ط١٩٩٠،ص:٢٢٢؛

[1]- سعد الله ونوس: **بيانات لمسرح عربي جديد**، دار الفكر الجديد،ط١٩٨٨،صص:١٠٨-١٠٩؛

[1]- نفسه، ص: ١٠٩.

١٠- تاريخ المسرح العالمي

١- تعريف المسرح:

المسرح أو الفن الدرامي تأليف أدبي مكتوب بالنثر أو الشعر بطريقة حوارية، وهو موجه للقراءة أو العرض. ويستعين المسرح الدرامي بمجموعة من العناصر الأساسية أثناء العرض مثل: الكتابة والإخراج والتأويل والديكور والملابس. وتشتق كلمة دراما من الفعل والصراع والتوتر. وقد يكون المسرح في تاريخه القديم ناتجا عن الرقص والغناء.

٢- المسرح الإغريقي:

لقد ظهر المسرح لأول مرة في اليونان وذلك في القرن السادس قبل الميلاد، ويعد كتاب **أرسطو(فن الشعر)** أول كتاب نظري ونقدي لشعرية المسرح وقواعده الكلاسيكية. وقد نشأ المسرح التراجيدي حسب **أرسطو** من فن **الديثرامب** الذي يمجد آلهة **ديونيزوس** بالأناشيد والتاريخ. وحسب الأسطورة يعد **ثيسبيس** أول ممثل بلور الفن الدرامي متقمصا دورا أساسيا في القصة **الديثرامبية** وذلك في القرن السادس قبل الميلاد، وكان مرنما كلما أنشد منولوجا ردت عليه الجوقة بما يناسب ذلك. وكانت هذه المحاولة البداية الفعلية للآخرين لتطوير المسرح نحو جنس أدبي مستقل.
ولم تعرف التراجيديا اليونانية أوجها إلا في القرن الخامس قبل الميلاد، إذ ظهر أكثر من ألف نص تراجيدي، ولم يبق سوى واحد وثلاثين نصا فقط. و قد كتب هذه النصوص الدرامية كل من **أسخيلوس وسوفكلوس ويوربيديس**.وتتفق هذه التراجيديات في بناء صارم يتمثل في الصياغة الشعرية، وتقسيم المتن إلى فصول، وتناوب الحوار بين الشخصيات(أكثر من ثلاث شخصيات)، والجوقة التي تردد الأناشيد الشعرية، والقصص

المأخوذة من الأساطير القديمة أو التاريخ القديم حيث يستوحي منها الشعراء الدراميون بكل حرية أسئلتهم السياسية والفلسفية.
وتقام المسرحيات في أثينا إبان حفلات **ديونيسوس**: إله الخصب والنماء. وقد اعتاد اليونانيون أن يقيموا للآلهة حفلين: حفل في الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور؛ فتكثر لذلك الأفراح وتعقد حفلات الرقص وتنشد الأغاني ومن هنا نشأت الكوميديات. وفي فصل الربيع، حيث تكون الكروم قد جفت وعبست الطبيعة وتجهمت بأحزانها مما أفرز فن التراجيديا.
وكانت تجرى مسابقات مسرحية لاختيار أجود النصوص الدرامية لتمثيلها بهذه المناسبة **الديونيسوسية** ذات الوظيفتين: الدينية والفنية. و لابد أن تفوز بهذه المسابقة ثلاثة نصوص تمثل وتعرض أمام المشاهدين، ومن شروطها أن تكون هجائية تسخر من الآلهات وتنتقدها.
وشهدت الكوميديا تطورا كبيرا منذ منتصف القرن الخامس قبل الميلاد. ومن أهم الكوميديين نجد **أريستوفانوس** بمسرحيته الرائعة(**الضفادع**)، وكانت الكوميديا تنتقد الشخصيات العامة وتسخر من الآلهات بطريقة كاريكاتورية ساخرة. وقد حلت الكوميديا محل التراجيديا في القرن الرابع قبل الميلاد.
وانتشرت الثقافة الهيلينية في أصقاع العالم بفضل غزوات **الإسكندر الأكبر**، وذاع صيت المسرح اليوناني بكل أنواعه وقضاياه وأبنيته الفنية.
وإذا تأملنا معمارية المسرح اليوناني وجدنا العروض المسرحية تقدم في الهواء الطلق في فضاء مسرحي دائري محاط بمقاعد متدرجة من الأسفل إلى الأعلى على سفح الهضبة في شكل نصف دائرة(المدرج)، ويحضره ما بين ١٥٠٠٠و٢٠٠٠٠ من المشاهدين الذين كانوا يدخلون المسرح مجانا؛ لأن المسرح من أهم المقاطعات العمومية التي كانت تشرف عليها الدولة- المدينة ووسيلة للتوعية والتهذيب الديني والتطهير الأخلاقي.
و يمثل على خشبتها المنبسطة ممثلون يلبسون ثيابا عادية مخصصة لكل دور درامي مناسب، كما كانوا يضعون على وجوههم أقنعة تشخص أدوارا خاصة، وكان الممثلون محترمين ولهم مكانة سامية في المجتمع اليوناني. ويمتزج في النص المعروض:الدراما الحركية والغناء والرقص والشعر؛ مما يقرب العرض من الأوبرا أكثر مما يقربه من المسرح الحديث.

٣- المسرح الروماني:

لم يتطور المسرح الروماني إلا في القرن الثالث قبل الميلاد.وقد ارتبط هذا المسرح بالحفلات الدينية التي كانت كثيرة، كما كان للمسرح وظيفة الترفيه و التسلية مع انعقاد الحفلات الدنيوية. وتعد الكوميديا الشكل الشعبي المعروف في الرومان القديمة منذ القرن الثاني قبل الميلاد، وقد ازدهرت مع **بلوتوس** و**تيرينس** المتأثرين بالكوميديا الإغريقية الجديدة.
ومن التراجيديات المعروفة في الرومان نجد مسرحيات **سينيك** إبان القرن الأول قبل الميلاد وتراجيديات **سالون** التي سارت على غرار التراجيديات الإغريقية. بيد أن المسرح الروماني سينقرض مع ظهر الكنيسة المسيحية وسقوط الإمبراطورية الرومانية، فاختفى بذلك المسرح الكلاسيكي: اليوناني والروماني من الثقافة الغربية لمدة خمسة قرون.

٤- مسرح العصور الوسطى:

وعلى الرغم من ذلك، فلقد ظهر المسرح في العصور الوسطى في أحضان الطقوس الدينية ضمن فضاء الكنيسة المسيحية الكاثوليكية. وكانت النصوص الدرامية تقام بالمناسبات الدينية والفلكلورية والوثنية:
(dimanche des Rameaux)
وفي هذه الفترة استثمرت القصص الإنجيلية وأحداثها الطقوسية والقداسية في توليد العروض المسرحية التي تجسد الصراع بين ما هو دنيوي وأخروي، وصراع مريم والمسيح ضد الأهواء والشياطين. واستعان الممثلون بفنون حركية وملابس درامية خاصة، وكان هذا بداية جنينية للإخراج المسرحي. وإذا كان المسرح الروماني قد ارتبط بفضاء معمارية الإمبراطورية اليونانية فإن المسرح في العصور الوسطى ارتبط بفضاء درامي ديني طقوسي لا يخرج عن فضاء الكنيسة أو الكاتدرائية الإنجيلية أو الفضاءات الدينية ذات الديكور الديني الإنجيلي المعروف التي تجسد ثنائية الجنة والجحيم والأهواء وخطاب المعجزات والمقدسات الدينية.

ومن النصوص التي تعود إلى تلك الفترة نص مجهول أنجلو نورماندي بعنوان(**لعبة آدم)** يتضمن ٩٤٢ بيتا شعريا وإرشادات مسرحية غنية وواضحة مكتوبة باللاتينية.
ويلاحظ أن في هذه الفترة يمكن الحديث عن أنواع ثلاثة من المسرح الوسيطي:
أ- المسرح المقدس(الديني)؛
ب- المسرح المدنس(مسرح دنيوي هازل)؛
ج- المسرح الأخلاقي الذي تشرب من تعاليم الإنجيل وقيمه التهذيبية.

٥- المسرح في عصر النهضة أو المسرح الكلاسيكي الجديد(المدرسة الكلاسيكية):

في عصر النهضة، أثرت ثورة الإصلاح الديني البروتستانتي بقيادة **مارتن لوثر** على المسرح، فأخرجه من طابعه المقدس إلى طابع هزلي دنيوي مدنس.وقد انطلق المسرح الكلاسيكي في عصر النهضة من شعرية المسرح الإغريقي والمسرح الروماني؛ ذلك ببعثه وإحيائه من جديد قصد تطويره والسير به نحو آفاق جديدة.

أ- المسرح الإيطالي:

ظهر شكل مسرحي جديد بإيطاليا في القرن الخامس عشر الميلادي، وقد سار على المنوال الروماني مستفيدا من نظريات **أرسطو** في **فن الشعر** مستبعدا كل ما كان قبل ذلك من مسرحيات دينية وفلكلورية ودرامية، وأصبح البحث الدرامي بحثا جماليا وبلاغيا خالصا.وكانت لاتقام المسرحيات إلا في إطار حفلات المجالس والجمعيات المسرحية. ومن أهم النصوص في تلك الفترة مسرحية **مكيافلي Machiavel** بعنوان(**ماندراجور Mandragore**)، وهي مسرحية هزلية وقحة فظة.
ومن أهم مبادىء مسرح عصر النهضة الكلاسيكي:احترام مبدأ المحاكاة الحرفية للواقع ورفض الوهم و اللاواقع والتركيز على المثال الأخلاقي والصرامة الجمالية والفصل الدقيق بين الأجناس (التراجيديا/ الكوميديا)،

وينبغي أن تظهر الشخصيات باعتبارها نماذج إنسانية لا كأفراد أحياء واقعيين، والالتزام بالوحدات الأرسطية الثلاث كوحدة الحدث (حدث درامي واحد)، ووحدة الزمن(حدث يقع في ٢٤ ساعة)، ووحدة المكان (تجري الأحداث المعالجة في مكان درامي واحد)؛ لأن عدم الالتزام بهذه القواعد الثلاث يتنافى مع المبدأ الذي أرساه **أرسطو** (المحاكاة)، والاعتماد على العقل، والتأثير على الجمهور واستجلاب مواقفه وردوده الانفعالية.
ومن التجديدات المسرحية التي عرفها المسرح الإيطالي أن العروض كانت تقدم في فضاءات ركحية مبنية: في القاعات أو ساحات القصور أو تتخذ شكلا مستطيلا مع الارتباط بمعمارية الهندسة المسرحية الرومانية. ومع اكتشاف المنظور، سمح للتصور السينوغرافي بخلق الإيهام بالواقعية الدرامية، وتم تنويع الديكور، وإثراء الفصول الدرامية الخمسة بمشاهد وعروض مجازية استعارية دخيلة تتخلل هذه الفصول.وقد وضع فاصل معماري(غطاء)لفصل قاعة الجمهور عن خشبة التمويه الفني.
وإلى جانب هذا المسرح، ظهر فن جديد يعتمد على الغناء والترنيم وهو فن **الأوبرا** الذي خصصت له مبان فاخرة وفخمة ترددها الطبقة الأرستقراطية التي تأتي لا لسماع العروض الغنائية بل لكي ترى.
صارت الأوبرا فنا شعبيا منتشرا في إيطاليا منذ ١٦٠٠م ، و ظهرت الكوميديا الشعبية المرتجلة(كوميديا دي لارتي dell'arte)، وكان لها جمهور واسع فيما بعد. وقد بلغت أوجها بين ١٥٥٠و١٦٥٠.

ب- المسرح الفرنسي:

تنطلق النصوص المسرحية الفرنسية الكلاسيكية من عدة مبادىء أرسطية تتمثل في:
- تقليد الطبيعة أو تقديم صور فنية منظمة وجيدة عن الطبيعة؛
- احترام العقل والابتعاد قدر الإمكان عن الوهم والخيال؛
- الوظيفة الأخلاقية المبنية على الإرشاد وتعليم الناس القيم الأخلاقية وتغيير المجتمع عبر نشر الفضيلة ودرء الرذيلة؛
- احترام مبدأ المحاكاة؛
- مراقبة اللياقة والأدب؛

-الالتزام بالوحدات الثلاث.
ولم يظهر المسرح الكلاسيكي في فرنسا إلا في١٦٣٠م مع تراجيديات **راسينRacine** و**كورنايCorneille** . وكانت مبادىء المسرح اليوناني تحترم بشدة، وعندما حاول **كورناي** في مسرحيته (Le Cid **السيد**) انتهاك قاعدة المحاكاة لم تجزها الأكاديمية الفرنسية على الرغم من نجاحها.وكانت المسرحيات الكلاسيكية الفرنسية تعتمد على الأساطير وتمثل البنية الدرامية الموروثة واستعمال الإيقاع الكلاسيكي الجديد.
وإلى جانب التراجيديين **راسين** و**كورناي** كان هناك المسرحي الكبير **موليير Molière** الذي أنتج هزليات مضحكة متأثرا بالكوميديا الشعبية الإيطالية وكوميديات القيم. وكان موليير أكبر ممثل كوميدي في عصره، يدير شركة مسرحية تحولت بعد موته بقرار لويس ١٤ إلى الكوميديا الفرنسية التي تعد اليوم أقدم مسرح وطني في العالم.

ج- المسرح الإنجليزي:

تطور المسرح الإنجليزي في عهد **إليزابيت الأولى** في أواخر القرن السادس عشر حيث أبقى تقاليد المسرح الشعبي في العصور الوسطى. ومع التطور السياسي والاقتصادي وتطور اللغة، ساهم الهواة الدراميون أمثال **توماس كايدTHOMAS KYD** و**كريستوفر مارلو Christopher Marlowe** في نهضة المسرح الملحمي الذي بلغ نضجه وازدهاره مع **وليام شكسبير**.
وقد اعتمد **شكسبير** في بناء مسرحياته على **سنيك** و**بلوتوس** والكوميديا المرتجلة، ومزج بين التراجيديا والكوميديا، كما مزج بين المشهد والرقص والغناء. وكانت عقده الدرامية ممتدة في الفضاء الزمكاني.وكان يستقرىء التاريخ بدل الأسطورة.وكانت الكوميديات الإنجليزية رعوية تستعمل عناصر سحرية وغير عقلية. وظهر رواد دراميون بعد **شكسبير** مثل **بن جنسونBen Jonson** . وبعد وفاة الملكة اتخذ المسرح شكلا مظلما وقحا خاصة مسرحيات **جونسون**.
وفي ١٦٤٢، تم إغلاق المسارح وتدميرها وتخريبها بسبب الحرب الأهلية وقرار البرلمان الذي انساق وراء ضرورة الغلق تحت ضغط المتزمتين

الصارمين.واستمر الوضع حتى ١٦٦٠. وبعد عودة الاستقرار أصبح المسرح موجها إلى نخبة محدودة، وارتكن الفن الدرامي إلى محاكاة النصوص الفرنسية والإيطالية، ولأول مرة تعطى للمرأة أدوار تشخيصية مناسبة منذ العصر الوسيط. ومن أهم كتاب المرحلة نجد **وليام كونجريف William Congreve**.

د- المسرح الإسباني:

عرف المسرح الإسباني في عصر النهضة نفس التطور الذي شهده المسرح الإنجليزي في عهد **إليزابيت الأولى** بالخصوص في منتصف القرن١٧م مع **لوبي دي فيكا Lope de Vega** و**بيدرو كالديرون Pedro Calderon**. وكان هذا المسرح مقترنا بالتقاليد الإسبانية القائمة على الأفكار المثالية المرتبطة بالشرف والحق الإلهي المقدس، وكان الجمهور المثقف هو الذي يقبل على هذا النوع من المسرح، لكن هذا المسرح لن يعرف التطور الذي عرفه المسرح في فرنسا وانجلترا بل سرعان ما انطفأت شعلته بسبب هزيمة إسبانيا في معركة **أرمادا** ومحاكم التفتيش والتوجه الديني الصارم.

هـ- المسرح في القرن١٨م:

في بداية القرن ١٨ م، قليل من الكتاب الدراميين في فرنسا يستوجبون الاحترام باستثناء **جان فرنسوا رينياردJean – François Regnard** و**ألان روني لوساج.Alain René Lesage** وقد أعطى مسرح الشارع وساحات الأعياد شكلا مسرحيا جديدا هو المسرح الشعبي. وكان المسرح في هذا القرن كأنه كتب للممثلين حيث تكتب النصوص حسب أذواقهم ورغباتهم؛ ولكن ضمن القواعد الكلاسيكية. واشتهرت نصوص رائعة في هذه الفترة مثل **روميو وجولييت** و**الملك لير**. وقد ساهم بعض النقاد مع عصر الأنوار في تطوير المسرح مثل **فولتير** و**ديدرو** و**الآنسة كليرون Mlle Clairon** و**ليسينج** Lessingفي ألمانيا. وقد كانت توضيحاتهم النقدية والإصلاحية علامات مضيئة لفن الإخراج المسرحي.

٦- المدرسة الرومانسية:

ظهرت المدرسة الرومانسية في القرن التاسع عشر الميلادي مع مجموعة من الرواد الكبار أمثال **فيكتور هيجوV . Hugo** وألسكندر دوما Alexandre Dumas (هنري الثالث ومجلسه) ، وألفرد دو موسيه Alfred de Musset(لورينزاصيوLorenzaccio ، لا نتلاعب بالحب، ليلة البندقية، تقلبات ماريانا، فانتازيو..)، وألفرد دوفينيه Alfred de Vigny وجوته Goethe صاحب مسرحية(فاوست) وشيلرSchiller...

ومن مرتكزات الرومانسية في المجال الدرامي:

أ- حرية الإبداع؛

ب- تكسير الوحدات الثلاث؛

ج- الخلط بين الأجناس الأدبية وتوحيدها في بوتقة واحدة كالمزج بين التراجيدي والكوميدي، والجمع بين الشخصيات النبيلة والدنيئة، وبين الضحك والبكاء؛

د- الجمع بين الرفيع والوضيع؛

هـ- محاكاة الطبيعة.

وتعد **مقدمة كرومويل Cromwell** (١٨٢٩) البداية الفعلية لتأسيس المسرح الرومانسي الثائر على المسرح الكلاسكي المرتبط بقواعد **أرسطو** وتعاليم المسرح الروماني.

وينطلق هذا المذهب الرومانسي من فلسفة **جان جاك روسو** الداعية إلى العودة إلى الطبيعة والثورة على مجتمع المدنية والفساد. كما نجد هذا المذهب يدافع كثيرا على فن الفرد والشخصية وتشخيص الذات والإيمان بالعاطفة بدل العقل، لذا تحضر لديهم صور روحانية مجردة تسمو بالإنسان. ودراميا، استوحى آراء **شكسبير** الدرامية في الثورة على الوحدات الثلاث المعروفة، وتنويع النغمات والخلط بين الأجناس.

وقد انطلقت الرومانسية في ألمانيا مع **جوته** صاحب(**فاوست)** الذي اشترى منه الشيطان روحه مقابل سيطرته على العالم وتملك القوة. وتعد **هرناني Hernani** (١٨٣٠)لفكتور **هيجو** نموذجا رومانسيا يوضح لنا رؤية **هوجو** تجاه المذهب الكلاسيكي. ففي هذه المسرحية نجد عقدتين:

سياسية وعاطفية، وتقع في عدة مواقع وأمكنة: تارة في ساراغوس، وتارة في جبال أراغون، وتارة أخرى في إيكس لا شابيلAix- la Chapelle أي بين إسبانيا وفرنسا، وتمتد الرواية كذلك عبر شهور عدة، والمحاكاة مهملة فعلا في هذه المسرحية التي تعلن بداية المسرح الرومانسي.وهذا ينطبق أيضا على مسرحيته **روي بلاسRuy Blas**(١٨٣٨)؛ بيد أن مسرحيته **بورچراف Les Burgraves** (١٨٤٣) تشكل نهاية المرحلة الرومانسية.

٧- *المدرسة الطبيعية:*

تستند هذه المدرسة التي ظهرت مع **إميل زولا** سنة١٨٨٠ إلى العلوم البيولوجية والفلسفة التجريبية وأعمال **داروين** و**كلود برنار** و**تين**. ويقرن **زولا** الأدب بالملاحظة والتجريب؛ وذلك بدراسة الشخصية في إطارها المكاني والزماني باستعمال التجربة وتكرارها قصد ملاحظة السلوك الإنساني الذي يخضع لما هو فردي واجتماعي قصد الوصول إلى الحقيقة والمعرفة الصادقة في فهم الشخصية وتفسيرها. أي أن الفن الطبيعي هو الذي ينقل لنا الأحداث كما تقع في الطبيعة ودراسة آلياتها مع التحكم فيها من خلال تغيير العوامل المكانية والظرفية دون إبعاد قوانين الطبيعة. وكل هذا من أجل معرفة الإنسان معرفة علمية بسلوكه الفردي والاجتماعي ودراسة أهوائه ونوازعه.

وقد بنيت الدراما الطبيعية على الاستقراء السيكولوجي والملاحظة الموضوعية لإيجاد حلول علاجية لشخصيات مرضية كأن المسرح علاج وشفاء تطهيري للأفراد والجماعات. وأصبح المسرح يبحث عن العلاج لكل الأدواء والجروح الاجتماعية. وكانت المسرحيات تقدم الحياة في ثوبها الطبيعي ولكن بطريقة فنية. وكانت كل العناصر الدرامية في المسرح الطبيعي تسعى إلى تطوير فعالية رسم القيم والأخلاق كما نجد في نصوص **هنري بيكHenry Becque** .

ومع المدرسة الطبيعية، ظهر المخرج بالمفهوم المعاصر. أما قبل ذلك، فكانت العملية الإخراجية يتكلف بها الكاتب أو الممثل الرئيسي حيث يقرأ النص ثم يوجه الممثلين أو الديكوري ويطبع لمجموعة العرض أسلوبا

منسجما مرتجلا. ولقد فرض تعدد الاختصاصات والبحث عن الواقعية الحقيقية وتطفل الكتاب على المسرح إيجاد مخرج متخصص في المسرح.
ويعد **دوق جورج الثاني Duc George** بساكس **مينشن Saxe-Meiningen** بألمانيا الذي كان يسير مسرحه **بمينشن** أول مخرج حقيقي إذ كان يعتمد أسلوبا سلطويا وكان له تاثير على عدة أجيال. وفي فرنسا، يعتبر **أندري أنطوانAndré Antoine** أول مخرج مسرحي الذي أخرج للمسرح الحر عدة مسرحيات طبيعية وكان يوجه ممثليه إلى تدقيق التفاصيل والسير بهم نحو تقليد وفي للحياة.
وقد ساهمت الواقعية السيكولوجية في تطوير المسرح ودراسة الشخصية دراسة سيكواجتماعية ولاسيما الشخصيات المعقدة والمركبة مع النرويجي **هنريك إبسنHenrik Ibsen** والسويدي **أوغوست شتريندبرغ August Strindberg** اللذين يعدان المؤسسين الحقيقيين للمسرح المعاصر. وفي روسيا، ازدهر المسرح الواقعي في القرن ١٨م مع **أوطروفسكي Ostrovski وجوجولGogol** ؛ بيد أن الواقعية ستهيمن على المسرح الروسي مع نهاية القرن التاسع عشر الميلادي حيث سنجد مجموعة من الطبيعيين أمثال:**ليوتولوستوي وماكسيم كوركي وأنطوان تشيكوف** وكذلك **قسطنطين ستانيسلافسكي** الذي أنشأ مسرح الفن بموسكو، وطور طريقة في التمثيل تعتمد على الاقتصاد في الإكسسوارات والتمسك بالواقعية الحقيقية في إظهار العواطف الحقيقية لدى الممثلين كما قدم مسرحيات طبيعية، ولا ننسى كذلك **تشيكوف** الذي حقق نجاحا كبيرا.

٨- المدرسة الرمزية:

ظهرت الرمزية بعد هزيمة حرب١٨٧٠ و مع الثورة ضد القيم البورجوازية المادية والتأثر برؤية الموسيقي الألماني **ريشارد فاجنر.Richard Wagner**
و يرى **فاجنر**أن الكاتب الموسيقي الدرامي عليه أن يرسم عالما مثاليا، وأن يخلق أساطير على غرار المسرح القديم، وأن يثير العالم الروحي الداخلي للشخصيات المرصودة، وألا يتم التركيز فقط على المظهر الخارجي. وكانت لهذه الآراء أثر كبير في الأوساط المثقفة في فرنسا سنة ١٨٨٠؛ مما

ساهم في إفراز تيار أدبي رمزي يدعو إلى اللامسرح الذي يعتمد على الروحانيات وتداعي اللاشعور واستعمال الصور الرمزية والإيحاءات الحدسية الانزياحية مع توظيف إيقاع بطيء واستقراء ما هو مضمر في النفس الإنسانية والتمرد على الواقع والجنوح نحو اللاعقلانية. ونستحضر بالخصوص نصوصا ما بين ١٨٩٠/١٩٠٠ **لموريس ماتيرلنك Maurice Maeterlinck** أو **بول كلوديل Paul Claudel** ونصوص **تشيكوف** و**إبسن** أو **ستريندبرغ**. وقد ساهمت أفكار الرمزيين في بلورة نظريات السويسري **أدولف آبيا Adolph Appia** والمخرج البريطاني **إدوارد غوردون كرايج Edward Gordon Craig الذين** ثارا ضد واقعية الديكورات الملونة مقترحين عناصر موحية ومجردة مع استعمال لعبة الإضاءة لخلق الانطباعات بدل الإيهام بالواقع.وفي ١٨٩٦، قام المخرج الرمزي **لونيي بو** بتركيب مسرحية **ألفريد جاري Alfred Jarry (أبو ملكا Ubu Roi)** وهي مسرحية مهيجة وشاذة.

٩- <u>المدرسة الانطباعية:</u>

نشطت الحركة الانطباعية بألمانيا في سنوات١٩١٠ -١٩٢٠ مصورة المظاهر القصوى والغريبة للروح الإنسانية خالقة عالما من الكوابيس المزعجة. ومن الناحية السينوغرافية، تتميز التعبيرية بالانزياح والشذوذ والمبالغة في الأشكال واستعمال الظلال والأضواء بشكل إيحائي. ومن النماذج التمثيلية لهذه التعبيرية نجد **جورج قيصر** Georg Kaiser و**إرنست طولر Ernst Toller** . وقد طبق **أوجيل أونيل Eugene O'Neill** هذه الطريقة منذ سنة ١٩٣٠ في الولايات المتحدة الأمريكية وخاصة في(**الإمبراطور جون**) و(**الغريب الفاصل**) قصد توظيف سيكولوجية الشخصيات بشكل أفضل.

١٠- <u>المدرســــة الدادية</u>:

لم تظهر **الدادية** إلا كرد فعل على ويلات الحرب العالمية الأولى التي دمرت الإنسان الأوربي، و كرد فعل أيضا على العقل الغربي الذي استلب

الإنسان الأوربي وجعلته بدون إرادة وحرية، ولم يجد له حلولا شفائية لمشاكله الروحية؛ لذا التجأت هذه المدرسة إلى التغني باللاعقلانية والثورة على الواقع الموبوء بالحروب والدمار والخراب. ويعد الأديب الروماني **تسارا** أحد المبلورين لهذا المذهب سنة ١٩١٧م بعد أن اجتمع بمجموعة من الفنانين والأدباء **بزيوريخ بسويسرا** ناقمين على العقل الواعي والحروب الطائشة التي أرجعت العالم إلى عهد الطفولة(كلمة **دادا** كلمة طفولية تقولها الأمهات للأطفال عند تعليمهن المشي لهم) قصد إظهار موقفهم بكل صراحة من هذه الحرب الطاحنة. وشكل هؤلاء المنعزلون عن الحرب الغاشمة حركة **الدادية.**

١١- المدرسة السريالية:

تبلورت هذه المدرسة كرد فعل على التيار الواقعي والطبيعي، وامتحت تصورها من سيكولوجية **فرويد** ومن اللاشعور والعقل الباطن واستلهام الذاكرة والأحلام. وظهرت هذه الحركة في سنة ١٩١٩ ونضجت في العشرينيات. ومن مبادئها التسلح باللاوعي واللاعقلانية وأن الحقيقة هي التي يعبر عنها العقل الباطن والأحلام و ذلك بالتحرر من سيطرة العقل والوعي والمنطق. وقد أعطيت الأهمية الكبرى للنفس الإنسانية واستنطاق اللاوعي؛ لذلك تعتبر الفن نابعا من الفوضى والهذيان على غرار التحليل السيكولوجي القائم على تداعي المعاني تداعيا حرا بدون رقابة أو محاسبة عقلية واعية من قبل الأنا الأعلى. ومن المنظرين لهذا المذهب الأدبي **أندريه بريتون André Breton** الكاتب الفرنسي الكبير، ومن رواده أيضا **لويس أراغون Louis Aragon** و**فيليب صوبولت Philippe Soupault** وفي مجال الدراما نجد **كيوم أبولينير(أثداء تيريزيا)**، وروجر **فيطراكRoger Vitrac (فيكتور أو أولاد السلطة)**، ونجد كذلك **جان كوكتو** يكتب مسرحية بعنوان(**الآباء المفزعون**) تسير في الاتجاه السريالي الثائر على الواقع الموجود.

١٢- المدرسة المستقبلية:

المستقبلية أو المستقبليون عبارة عن مدرسة فنية وجمالية وأدبية إيطالية انطلقت في باريس في سنة ١٩٠٩ على يد **مارينيطي** Marinetti الذي كان يمجد الحركة والمستقبل والتقنية والحداثة. وقد استفادت الفنون بهذه الحركة من بينها المسرح والتشكيل الذي برع فيه كل من **بالا** **Balla**و**بوكشيوني Boccioni** و**سيفيريني. Severini** . وفي روسيا، هي حركة أبية ظهرت ما قبل الحرب مع **موياكوفسكي** **MAIAKOVSKI.**

١٣- مسرح التغريب:

ظهر مسرح التغريب مع المنظر الألماني **بريشت** BRECHTكرد فعل على المسرح الواقعي. ويرى **بريشت** أن الفن الدرامي وسيلة لتحويل المجتمع ووسيلة سياسية قادرة على تحريك الجمهور والسير به في السياق الاجتماعي.وبهذا المنطق، كتب **بريشت** نصوصا ملحمية (عكس النصوص السردية) التي تستدعي مشاركة الجمهور المتفرج لتقديم أحكامه العقلية على العروض المسرحية عن طريق عملية التغريب.وكان يعتمد **بريشت** صاحب المسرح الملحمي السياسي على المسرح الفقير الذي يخلو من الديكورات المترفة، ويستند كذلك إلى عارض سينوغرافي شفاف مع التقريب بين المشاهد القصيرة ومزجها بتدخلات خارجية. ومن أعمال **بريشت** نجد:(**أوبرا كاتسوQUAT'SOUS**) المعروضة سنة ١٩٢٨ و(**الأم الشجاعة وأطفالها**) المكتوبة في سنة ١٩٤١.

١٤- مسرح أنطونين آرطو:

ساهم الكاتب الفرنسي والدرامي **أنطونين آرطوAntonin Artaud** في كتابه "**المسرح ومضاعفه"Le Théâtre et son double** في تجديد المسرح الغربي. وحسب **آرطو**، المجتمع مريض ويستلزم الشفاء العاجل؛ ولكن ليس بواسطة السيكولوجيا، بل بواسطة مسرح روحاني. والمسرح الصافي عنده هو مسرح يهدم الأشكال القديمة ويبرز حياة منبعثة. كما يعتمد **آرطو** على الاستفادة من المسرح الشرقي والموروثات البدائية

وتجديد اللسان المسرحي مع تدشين « **مسرح القسوة**" **Théâtre de cruauté** مع زعزعة المتفرجين وإعادة رسم الحدود الفاصلة بينهم وبين المتفرجين مع تصغير أو إزالة الخطاب وتعويضه بالأصوات والحركات. ويتبين لنا أن **أرطو** يدعو إلى مسرح عالمي متعدد الأشكال الثقافية. ولكن ما يلاحظ على **أرطو** الغموض الفكري والتصوري لأن ليس هناك نموذج درامي يشخص أفكاره الهامة سوى تجربته السيئة الحظ في سنة ١٩٣٥ **Les Cenci**"**لي سينسي**"التي أثارت عدة تأويلات وإطالات نقاشية متنوعة غالبا ما كانت متناقضة.

١٥- مسرح ما بعد الحرب:

بعد الحرب، أحس الفنانون بضرورة إقامة مسرح مدني وشعبي وملتزم ومندمج بكل طاقاته القصوى في أحضان الحياة والمدينة.ويمكن أن نعتبر مابين ١٩٤٧ و١٩٦٧ سنوات خصبة في تاريخ مسرح القرن العشرين إذ انتعش المسرح الشعبي والمسرح الملتزم ومسرح اللامعقول.
وفي ١٩٤٧، نشأ مهرجان **أفينيون** Avignon بفرنسا يديره **جان فيلار** **Jean Vilar** محاطا بمجموعة من كبار الممثلين مثل: **Alain** Cuny, Gérard Philipe, Silvia Monfort, Maria Casarès, Philipe Noiret, Jeanne Moreau وآخرين. وكل هؤلاء انصهروا في بوتقة حركة إصلاح الفن الدرامي نحو لا تركيز مسرحي.
وإذا كان **فيلار** يسعى إلى تأسيس مسرح شعبي فإن هناك من كان يخوض في قضايا الالتزام لاسيما المذهب الوجودي مثل: Jean – Paul Sartre, Albert Camus, George Bernanos, Jean Genet, Aimé Césaire.
وفي بريطانيا، نجد مسرحية **سلام الأحد**(١٩٥٦) ل John Osborne اتخذت مثل رمز للشباب الغاضب لسنوات الخمسينيات. وفي الولايات المتحدة الأمريكية، اشتهر المسرح الحياتي الذي أنشأه كل من: Julian Beck, Judith Malina القائم على قواعد فنية درامية جديدة قصد تأسيس قطب المعارضة و صالة للاثقافة.

وفي ألمانيا، كتب مجموعة من الكتاب عروضا درامية وثائقية متأثرين في ذلك ب Brechtمركزين على قضايا سياسية وأخلاقية واجتماعية تتعلق بالفرد. وهنا نستحضر حالة **القسيس**(١٩٦٣) ل Rolf Hochhuthالذي يحاكم فيه الكاتب الصمت المسؤول للبابا Pie ١٢ إبان الحرب العالمية الثانية.

١٦- مسرح اللامـــــــعقول:

يعد مسرح اللامعقول من أهم الحركات المسرحية الطليعية في القرن العشرين. وقد تأثرت الحركة بالفلسفة اللاعقلانية وأدب الغرابة والسريالية والدادية ووجودية **سارتر**. ومن رواد هذا الاتجاه المسرحي **صمويل بيكيتBeckett، ويونيسكوIonesco وأرابال Arrabal وأداموف Adamov**. وقد عرف مسرح اللامعقول أوجه مع سنوات الخمسين وبقي تأثيره حتى سنوات السبعين. وينبني هذا المسرح على الغرابة والشذوذ واللامنطق وانعدام الترابط السببي حتى في اللغة واستعمال لغة الصمت واللاتواصل والحركات السيميائية الموحية. إنه مسرح يعبر عن لا معقولية هذه الحياة، ويفتقد العقد التقليدية وتنعدم فيه الحلول كما هو الحال بالنسبة لمسرحية **بكيت** في (**انتظار غودو**) ناهيك عن غموض أفكار هذا المسرح وإيغاله في التجريد الرمزي وتكسير الوحدات الأرسطية والعبث بها كما نجد ذلك في (**الحبل المتهدل**) **لأرابال و**(**الكراسي**) **ليونسكو** ومسرحية (**الغرفة**). وقد ينعدم الحوار في هذه العروض الدرامية اللامعقولة إذ لا تتكلم الشخصيات إلا بحوار غامض أو متقطع أو بكلمة أو بكلمتين أو يكون كلاما مبهما بل نجد شخصيات صماء وخرساء مثل مسرحية(**النادل الأخرس**).
ومن الذين تأثروا بهؤلاء الدراميين نجد Edward Albee الأمريكي الذي قدم عروضا لا منطقية وغير مفهومة على غرار كتاب مسرح اللامعقول الأوربي. كما يشبهه في ذلك Harold Pinter في مسرحية (**العودة**) سنة ١٩٦٤.

١٧- المـــسرح الجديد:

لقد ساهمت أفكار **أنطونين أرطود** في ظهور المسرح الجديد في سنوات العقد السادس من القرن العشرين الذي جسده مسرح مختبر **Wroclaw** للبولوني **Jerzy Grotowski**، وكذلك ورشة مسرح القساوة ل Peter Brook، وكذلك أيضا مسرح الشمس ل Ariane Mnouchkine والمسرح المفتوح لJoseph Chaikin .

ويرتكز هذا المسرح الجديد على العمل الإبداعي الجماعي للممثلين بدلا من الارتكاز على النص، وتحضر المشاهد الدرامية بعد أشهر عدة من العمل مع التركيز على الحركات والإشارات والأصوات واللغة غير المسننة وعلى فضاء غير عادي ولا طبيعي. ومن النماذج التمثيلية لهذا النوع من المسرح نذكر Marat Sade ل .Peter Weiss.

١٨- المسرح المعاصر:

إذا كانت الطبيعية قد تم تجاوزها بعد الحرب العالمية الأولى فإن الشكل الواقعي استمر يهيمن على المسرح المؤسساتي. لكن هذه الواقعية ليست سيكولوجية بل إعادة بناء واقعية للحقيقة الاجتماعية.ومن النماذج الممثلة لها في الولايات المتحدة الأمريكية نذكر Arthur Miller , Tennessee .Williams, Eugene O'Neill

وقد تطور المسرح الأمريكي في سنوات الخمسين بفضل أستوديو الممثلين الذي أنشأه كل من Elia Kazan, Lee Strasberg. وكون هذا الأستوديو مجموعة من الممثلين الأمريكيين المشهورين مثل: James Dean, Marlon Brando, Marilyn Monroe, Paul Newman, Elizabeth Taylor. وقد اعتمد ستراسبرغ في منهجيته الدرامية على نظريات ستلانيسلافسكي Stanislavski، وأعطى الأولوية للإحساس والبحث عن لعبة حية عصبية وطبيعية. وسمحت هذه التقنية في العمل للممثل لكي يتحرر من سيطرة النص والمخرج وأن يرتجل كلامه، وأصبح هذا الارتجال اليوم مرحلة مهمة في العمل المسرحي.

وإلى جانب هذا المسرح، ظهرت مسارح جانبية في الولايات المتحدة الأمريكية كمسرح الشارع وورشات المسرح الطليعي الذي مثله فنانون

مهمشون اكتفوا بالمسرح الفقير، وقدموا عروضهم في المقاهي والكنائس والملاعب.
وفي أوربا وأمريكا، بدأ الاهتمام بالإخراج المسرحي خاصة مع سنوات العقد السبعيني وذلك بتطوير السينوغرافيا وإعادة قراءة النصوص الكلاسيكية على ضوء قراءات درامية جديدة أدبية وسياسية واجتماعية ودراماتورجية.

خاتمـــــــــــة:

من الصعب معرفة المسرح أو ممارسة طقوسه وعروضه التمثيلية أو كتابة النصوص والنظريات إذا لم يستوعب الإنسان الفعل المسرحي وتاريخه وتاريخ حركاته الأدبية والفنية ومدارسه عبر تسلسله الزمني قصد معرفة الثوابت والمتغيرات والسياق الإيديولوجي والاجتماعي والظروف التي أفرزت تلك المدارس وساهمت في خلق مبادئها ومرتكزاتها الدلالية والفنية والجمالية.

١١- مدخل إلى النقد السينمائي المغربي

إذا كانت تجربة الإبداع السينمائي المغربي حديثة، فإن تجربة النقد المغربي السينمائي كذلك حديثة ارتبطت بالأندية والجمعيات السينمائية أو الجامعة الوطنية للأندية السينمائية أو الملتقيات والمهرجانات المحلية والوطنية والدولية، ويمكن كذلك القول بأنها ارتبطت بالجامعة والمعاهد الثقافية ومستلزمات الإعلام والصحافة.

ويلاحظ على النقد السينمائي المغربي أنه تغلب عليه الكتابة الصحفية التي ترصد الأفلام بطريقة موجزة ومبتسرة دون احترام خصوصيات الكتابة السينمائية أو قواعد الجنس؛ لذلك نرى أن كل ما كتب في الجرائد والمجلات مقالات تهتم بسرد الحكاية وتأويلها حسب معتقدات الكاتب وانتماءاته السياسية أو الحزبية أو التعريف بالمخرج أو الممثل وذكر صيته في مجال السينما. أي أن هذه المقالات تنصب على تلخيص الأفلام وتأويلها حسب مقاصد وإيديولوجيات معينة أو الاقتصار على حوارات مع بعض المخرجين والممثلين دون الاهتمام بالجوانب الفنية والأسلوبية والتقنية والجمالية. و قد حقق هذا النوع من الكتابة الصحفية تراكما كميا أكبر من الإنتاج السينمائي نفسه، ويمتاز كذلك بالانطباعية والتسرع في تعميم الأحكام والافتقار إلى القراءة الفيلمية الممنهجة و اللجوء إلى مقاربة هذه الأعمال السينمائية على ضوء مفاهيم النقد الأدبي دون تشغيل مفاهيم السينما وأدواتها التقنية وهذا راجع إلى كون هؤلاء الدارسين هواة وصحفيين وليسوا متخصصين في مجال الفن السابع.

وعلى الرغم من ذلك، فهناك مؤلفات وكتب حاولت مقاربة السينما ولكن من وجهات منهجية مختلفة(ببليوغرافية- تاريخية- فنية- قراءة فيلمية- فلسفية- انطباعية- إيديولوجية...).

ومن أهم هذه الكتب النقدية نذكر على سبيل التمثيل:

١- **الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل** لمحمد نور الدين أفاية(١٩٨٨)؛

٢- **موقع الأدب المغربي من السينما المغربية** لخالد الخضري(١٩٨٩)؛
٣- **السينما بالمغرب** لمولاي إدريس الجعيدي (١٩٩١)؛
٤- **دليل المخرجين المغاربة** لخالد الخضري(١٩٩٩)؛
٥- **المغرب السينمائي(معطيات وتساؤلات)** لأحمد سيجلماسي
٦- (١٩٩٩)؛
٧- **سينما البلدان النامية** لعز الدين الخطابي وعبد الإله الجواهري، (٢٠٠٠)؛
٨- **السينما المغربية:الواقع والآفاق**(رصد نظري لمظاهر الأزمة: دراسة تطبيقية) لإبراهيم أيت حمو(٢٠٠١)؛
٩- **أبحاث في السينما المغربية** لمصطفى مسناوي(٢٠٠١)؛
١٠- **مادة التعبير الفيلمي** لبوبكر الحيحي(٢٠٠٣)؛
١١- **سيناريو المدينة** لعبد العزيز فيلالي صدوق وعبدالحفيظ حمدوش(٢٠٠٣)؛

١٢- **دراسات في السينما** لبشير قمري(٢٠٠٥)؛
١٣- **لعبة الظل- لعبة الضوء- كتابات سينمائية** لعز الدين الوافي(٢٠٠٥).

سنركز في هذه الدراسة على كتاب (**عز الدين الوافي" لعبة الظل- لعبة المرايا"**[١])الذي يحاول فيه مقاربة مجموعة من الأفلام القصيرة والطويلة مقاربة فيلمية .

يقع كتاب **عز الدين الوافي** في أكثر من مائة صفحة من الحجم المتوسط الجيبي. وينقسم إلى مقدمة وفصلين. في المقدمة، يحدد الكاتب منهجيته في القراءة التي تتمثل في المقاربة الفيلمية الراصدة للجوانب الموضوعاتية والجمالية والتقنية بعيدا عن الانطباعية والارتجالية في إصدار الأحكام. المقاربة الفيلمية هي خلاصة مناهج عدة: سيميائيات وبنيوية ونقد أدبي وتواصل جماهيري وعلم نفس وعلم اجتماع.. أي أنها تدرس المحكي كصورة مرئية مشخصة في لقطات فيلمية مؤطرة encadrée، كما تستعين بالحوار والموسيقى والتشكيل البصري والنحت والصباغة ووسائل الإعلام المعاصرة والتكنولوجيا الحديثة.

ويستلزم هذا أن ندرس الأفلام من وجهة سينمائية بعيدا عن الإيديولوجيا والقراءات الذاتية والانطباعية. وينبه الكاتب إلى أن السينما مهما كانت فردية(الشاشة الصغيرة) أو جماعية (الشاشة الكبيرة)، فنا أو تجارة أو صناعة فلا بد أن تكون جادة وهادفة في أبعادها الجمالية والموضوعاتية والتقنية. كما يطمح الكاتب إلى سينما عربية ذات جودة عالمية وذات فنية تقنية متميزة، وخصوصيات متفردة في وسط المدارس والاتجاهات السينمائية العالمية.

وتستحضر المقاربة الفيلمية كما هو معلوم بيداغوجيا ثلاثة عناصر أساسية، وهي:

١- **كتابة السيناريو**: تحويل الأفكار والمشاعر والقصة اللفظية إلى صور ولقطات مرئية عن طريق التقطيع" الديكوباج Découpage"؛

٢- **مرحلة التصوير**: تسجيل الصور المرئية على شريط الفيلم؛

٣- **مرحلة المونتاج**: مرحلة توليف اللقطات والمتواليات الفيلمية.[١]

ويمكن قراءة النص الدرامي فيلميا من خلال ثلاثة أبعاد متكاملة تجمع بين مفاهيم النقد الأدبي والتقنيات السينمائية على هذا النحو:

١-**قراءة المحكي الفيلمي**:

ويتم التركيز على هذه العناصر التالية:

- البنية الدرامية وتأثيراتها؛
- الزمن؛
- الفضاء؛
- وجهات النظر أو التبئير الفيلمي؛
- الشخصيات أو الممثلون؛
- الحوارات؛
- النص الموازي(العناوين، العناوين الفرعية....)؛
- المقاطع-المفاتيح: البداية، العرض، النهاية...

٢-**القراءة الأسلوبية**:

- تنظيم الصور؛
- المونتاج؛
- تنظيم العناصر الصوتية(ضجيج، موسيقى، كلام)؛
- العلاقة بين الصورة والصوت؛
- نوع السجل وتنغيمه(ملحمي، هزلي، درامي....)؛
- مظاهر الجنس ومكوناته وسماته.

٣- **قراءة السياق والتناص**:

- حياة المخرج وأعماله؛
- موقع الفيلم في تاريخ السينما المعاصرة(التيارات و المدارس والاتجاهات)؛
- السياق التاريخي لإخراج الفيلم؛
- العلاقة الجمالية والتناصية بين الفيلم ومصادره: المؤلفات الأدبية والصور التشكيلية والموسيقية والسينمائية؛
- مراحل الفيلم وخطوات تصويره وإنتاجه: الملخص، السيناريو، الرسومات الأولية، الصور المسجلة والمنقولة، المشاركون...[١]

وعليه، فلقد انتقل **عزالدين الوافي** في الفصل الأول إلى بعض التقنيات الفيلمية لمقاربتها ودراستها نظريا وتطبيقيا في الفصل المخصص لخصوصيات اللغة السينمائية كلغة الإخراج السينمائي حيث ميز بين المخرج الواقعي الموضوعي والمخرج الانطباعي الذاتي **كفيليني** في أفلامه. كما أن هناك المخرج التعبيري الذي يركز على تعابير الوجوه ودلالات الأشياء بالإضافة إلى المخرج الرومانسي. وبعد ذلك انتقل للحديث عن بعض المفاهيم السينمائية التقنية بالشرح والتوضيح والتمثيل مع ذكر الوظائف الجمالية والسينمائية والإيديولوجية مثل: التأطير Encadrage وهندسة الزوايا أو ما يسمى بالتبئيرFocalisation والإنارة والحوار والتقطيع المشهدي واللقطة ولغة الكاميرا والتوازن بين اللغة السينمائية والطرح الفكري والجمالي،

والانتقال لدراسة السيناريو و الملخص الفيلمي(**السينوبسيس**) ومواصفات السيناريو الجيد الذي يعد أساس الإبداع والعمل السينمائي. وبعد ذلك انتقل للحديث عن الفيلم القصير من خلال نماذج مغربية"**الصمت المغتصب" لمحمد عهد بنسودة** و"**ظل الموت**" لمخرجه **محمد مفتكر** وفيلم "**رباط" لليلى التريكي** لتشخيص صعوباته وإشكالية المعنى بين الزيادة والنقصان وبين السهولة والامتناع.

ولم يكتف بهذا بل قدم مقاربة تشخيصية نقدية للفيلم المغربي من خلال التركيز على السيناريو والحوار والإنارة والكاستينغ(Casting: مراحل اختيار الممثل الكفء) والموسيقى التصويرية. كما تعرض للفيلم النسائي الذي تتوفر فيه خصوصيات الكتابة النسائية كما هو الحال في فيلم **نرجس النجار" العيون الجافة**" والأفلام التلفزيونية ك"**الدويبة" لفاطمة بوبكدي، و"كيد النساء" أو " باب السماء مفتوح" و" النية تغلب" لفريدة بليزيد.**

وفي الفصل الثاني، تناول الكاتب أفلاما من دول مغربية وأوربية وآسيوية بالدراسة والنقد. فقد ركز على السينما التونسية المشاغبة من خلال نموذج" **عرائس من طين" لنوري بوزيد** الذي حلل فيه المخرج الطفولة المغتصبة وعلاقتها بالفقر والدعارة والسياسة على غرار المخرج المغربي **عبد القادر لقطع** عن الطفولة المغتصبة و فيلم"**صندوق عجب"** للمخرج التونسي كذلك **رضا الباهي** عبر أفلمة السينما لتتحدث عن نفسها دراميا وذاتيا، وينتقل بعد ذلك إلى الفيلم الجزائري" **رشيدة"** للمخرجة **يمينة بشير الشويخ** الذي يركز على يوميات العنف والإرهاب في الجزائر من خلال تقاطع دلالي وفني فيلمي.

ولم يقتصر الباحث على السينما المغاربية بل انتقل إلى السينما الأوربية من خلال نموذج إسباني **بيدرو ألمودوفار** في فيلميه"**كعوب عالية" و"نساء على حافة الانهيار العصبي**" حيث تتداخل الحبكة البوليسية مع العبث الوجودي والشبقية والخيانة والثأر ضد الذكورة.وفي الأخير يقارب فيلم "**مهووس بالنساء والرسم**"للمخرج الكوري الجنوبي : **إيم كونغ تايك** وذلك بالتركيز على الخطاب الشاعري وسحر العيون والتشكيل الآسيوي الشرقي.

ونصل بعد هذا العرض الوجيز لمضامين كتاب الناقد **عز الدين الوافي** للتأكيد بأنه من الدراسات النقدية السينمائية المغربية الجادة التي تسلحت بأدوات سينوغرافية فيلمية إجرائية، مركزا في مقاربته الفيلمية على الأبعاد المنهجية السينمائية الثلاثة: الموضوعية والأسلوبية والسياقية. وإذا كانت أغلب الدراسات النقدية السينمائية المغربية تسقط في التأريخ والببليوغرافيا والقراءة الانطباعية والتشخيصية لمظاهر الأزمة في السينما المغربية فإن دراسة **عز الدين الوافي** في رأيي من الأعمال النقدية التطبيقية الأولى التي تجرب المقاربة الفيلمية بمصطلحاتها ومفاهيم الجنس السينمائي.

١٢- مقاربة الإهداء في شعر عبد الرحمن بوعلي

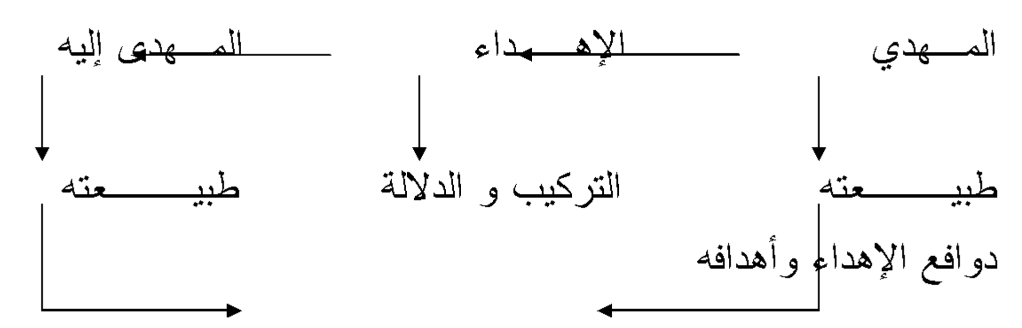
يرفق كثير من الشعراء نصوصهم الإبداعية بذكر الإهداء باعتباره نصا موازيا للعمل الأدبي، يقدم النص و يعلنه، ويؤطر المعنى أو يوجهه سلفا.-١- وقد يعتقد البعض أن الإهداء علامة لغوية لا قيمة لها و لا أهمية لها في فهم النص و تفسيره، أو تفكيكه و تركيبه؛ بل هي إشارة شكلية مجانية أو ثانوية لا علاقة لها بالنص، ولا تخدمه لا من قريب و لا من بعيد.بيد أن الشعرية الحديثة أعادت الاعتبار لكل المصاحبات النصية و العتبات المحيطة بالنص التي تشكل ما يسمى بالنص الموازي .وأصبح من الضروري قبل الدخول في النص الوقوف عند عتباته و مساءلتها قصد تحديد بنياتها واستقراء دلالاتها وأبعادها الوظيفية؛ لأن الشكل مهما كان -عتبة أو تعبيرا أو صياغة أو مادة مطبعية- يحمل دلالات معينة قصدها المبدع أو لم يقصدها. و تؤخذ هذه الدلالات الشكلية بعين الاعتبار في قراءة النص الإ بداعي و تأويله: تشريحا وتركيبا.

كما أن ظاهرة الإهداء قديمة ارتبطت بالكتاب:مخطوطا و مطبوعا. وهذا ما تؤكده حفريات الكتاب. ويرى جيرا ر جنيت **G. Genette**أن جذور الإهداء تعود على الأقل إلى الإمبراطورية الرومانية القديمة. فقد عثر الباحثون على نصوص و أعمال شعرية مقترنة بإهداءات خاصة و عامة.-٢- وأصبح الغلاف في القرن السادس عشر " يتضمن بالإضافة إلى اسم المؤلف و عنوان الكتاب ومكان الطبع وسنة الطبع بعض المعطيات الأخرى كاسم موزع الكتاب، وبعض الإهداءات الطويلة و التفسيرات المختلفة تحت العنوان والرسوم التي كانت تزداد غنى مع الوقت، و إشارة الطابع أو إشارة الناشر"-٣-

ومع مرور الزمان، صار الإهداء تقليدا أدبيا و خلقيا و منهجيا في الأعمال الإبداعية إلى يومنا هذا. وهو أيضا تقليد عرفه الشعر العربي القديم والحديث، فكان الشعراء يهدون القصيدة إلى هذا الأمير أو ذاك طلبا للتكسب أو مدحا خالصا. وصار في شعرنا العربي الحديث و المعاصر يحمل دلالات مغايرة. يقدم لرموز سياسية أو اجتماعية أو لأشخاص عاديين و مجهولين ومغمورين؛ وبذلك " بات يدل على عقد ضمني بين مضمون الخطاب الشعري وحاجة جماعة مناضلة"-٤-

وإذا تأملنا الإهداء – ولاسيما في الخطابات التخييلية السردية أو الشعرية- فسنجد انتقالا من الأنا نحو الآخر، فتتحول الكتابة الإبداعية إلى ممر وسيط بين الأنا والهو في إطار ميثاق تواصلي بين الأنا والغير قائم على المحبة والصداقة والعلاقة الحميمية الوجدانية المشتركة أو على تبادل نفس القيم الفنية و الرمزية التي يجسدها العمل الأدبي.

وعند دراسة بنية الإهداء لابد من استحضار العناصر التالية:



ويعد الإهداء بمثابة كتابة رقيقة قد تكون نثرية أو شاعرية، تقريرية أوإيحائية، إلى المهدى إليه الذي قد يكون فردا معروفا أو مجهولا أو جماعة معينة أو غير معينة.

وقد يكون الإهداء ذاتيا أو غيريا. فيكون ذاتياِ**(auto dédicace)**

عندما يوجه الشاعر الإهداء إلى نفسه. وقد يكون الإهداء الغيري خاصا أوعاما؛ والخاص قد يكون اعتباريا مثل: المؤسسة و الشركة والجامعة والكلية والمركز العلمي...أو طبيعيا مثل أديب أو فنان أو وطني أو من الأهل و الأحباب والأقارب أو شخصية قومية أو عالمية الخ...

ويرى جنيت أن الإهداء الخاص— **privé** -موجه إلى شخص معروف كثيرا أو قليلا، فتكون العلاقة بين المرسل و المرسل إليه ذات طابع عام و رمزي كأن تكون علاقة ثقافية أو فنية أو سياسية أو غيرها من العلاقات العامة.-٥-

و الإهداء كذلك نوعان: إهداء العمل **La dédicace d' œuvre**، وإهداء النسخة **La dédicace d'exemplaire**؛ فالأول فعل رمزي ذو طابع عام، والثاني يحمل توقيع المؤلف المباشر سواء اقترن بالكتاب أم بالمخطوط. وهو فعل حميمي و تواصل خاص يحمل دلالة من نوع خاص.

ويعتبر الإهداء سواء أكان عاما أم خاصا عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن السياق العام لطبيعة النص الشعري و أبعاده الإيحائية و المرجعية.ولهذا الاعتبار يتصدر الإهداء النصوص باعتباره أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص.

وقد يشكل الإهداء ملفوظا مستقلا بنفسه. وغالبا ما يكون في بداية العمل الأدبي مقترنا بصفحة التقديم أو محاذيا للعنوان الخارجي للديوان أو حاشية فرعية للعنوان النصي الداخلي أو يكون نفسه عنوانا. و يرد الإهداء في شكل جملة أو نص أدبي قصير يتضمن عناصر التواصل الأساسية من مرسل ومرسل إليه وإرسالية و مرجع و قناة و لغة التشفير و فك سننها. و قد يتحول الإهداء من نص قصير إلى نص طويل **Macro texte**يحتوي على الحدث و سياقه وشخوصه و الإحالات المرجعية والرمزية كما في ديوان الشاعر الفلسطيني عبد الفتاح محمد "قصائد على الحدود"-٦- و ديوان "زمن الانتظار" للشاعرة المغربية فاطمة عبد الحق.-٧-

وإذا تأملنا صيغة الإهداء بصفة عامة فإنها تتكون من العناصر التالية:

أ- المهدي؛

ب- المهدى إليه؛

ت- أسباب الإهداء؛

ث- صيغة الإهداء؛

ج- توقيع المهدي؛

ح- زمان الإهداء ومكانه.

وقد تكون علاقة الإهداء بالديوان الشعري أو نصوصه إما علاقة مباشرة وإما علاقة غير مباشرة. ويتم الترابط بين الإهداء والعمل إما اتصالا و إما انفصالا عبر مجموعة من العلاقات الدلالية كالإحالة و الانعكاس والإيحاء والترميز والتماثل و التقديم و التو جيه السياقي و التوليد الدلالي و المرجعي والمقصدي إلى غير ذلك من العلاقات النصية والموازية.

وللإهداء عدة و وظائف نصية و تداولية مثل: الوظيفة الاجتماعية(التواصل الحميمي بين الأصدقاء و أفراد العائلة)، و الاقتصادية (رعاية العمل الأدبي وتمويله ماديا...)، علاوة على وظائف أخرى: جمالية و دلالية وتأثيرية، بله الوظائف التأويلية و السياقية التي تساعد الناقد و القارئ في تذوق النص وإعادة بنائه من جديد.

وإذا انتقلنا إلى دواوين الشاعر المغربي عبد الرحمـــــن بوعلي و نصوصه الشعرية فإننا نجد الإهداء يتشكل على النحو التالي:

الدواوين الشعرية	الإهداء التصديري	المهدي	المهدى إليه/ إليهم	صيغة الإهداء	نوع الإهداء
أسفار داخل الوطن	+	الشاعر الأستاذ	فردي	إلى حنان الطفلة	إهداء عائلي خاص

		الجامعي عبد الرحمـــــن بوعلي		المشاكسة	
وردة للزمن المستحيل	+	نفس المهدي	جماعي	إلى لبنى إلى أم لبنى بانتظار الصعود المنتظر	إهداء عائلي
الولد الدائري	_	_	_	_	_
الأناشيد والمراثي	_	_	_	_	_
مدن الرماد	_	_	_	_	_
تحولات يوسف المغربي	_	_	_	_	_

و يلاحظ من خلال هذا الجدول أن الشاعر عبد الرحمـــــــــــن بوعلي يتبنى الإهداء تقليدا أدبيا، و لكنه لا يعممه في جميع دواوينه الشعرية. و يتميز إهداء الشاعر بكونه فرديا و جماعيا موجها إلى الأنثى: أما كانت أو طفلة. ففي ديوانه الأول (أسفار داخل الوطن)-٦- يتصدر الإهداء نصوصه الشعرية و يحتل موقع الاستهلال و التقديم بعد صفحة العنوان الخارجي مباشرة. ويهدي الشاعر ديوانه إلى "حنان" التي تجمع بين براءة الطفولة والمشاكسة. و هذا الإهداء عائلي خاص قائم على ميثاق الد م و النسب. ويرد الإهداء في صيغة جملة اسمية مر تكزها الإهدائي حرف الجر " إلى" الذي يشير إلى المهدى إليه، وهو اسم العلم «حنان". ويلاحظ أن المرسل محذوف، وهذا أمر طبيعي؛ لأن الشاعر معروف

ومثبت في الصفحة الأولى من الغلاف الخارجي، و يقترن الإهداء كذلك بالوصف الخارجي (الطفلة، المشاكسة)، الذي يدل على حالة المهدى إليه.

وإذا كان الديوان يحيل على رفض الواقع و استنكاره لما يسوده من فضاضة وألم و ظلم و تعاسة، فإنه يجد في الطفولة المشاكسة حنان البراءة الأمل وغد الخير والانتصار و تجاوزا للواقع السائد. ويتحول الوطن في ديوانه الشعري إلى طفولة مغتصبة يحفها الحزن و ينخرها الموت والغثيان؛ لكن الشاعر يعلق أملا كبيرا على فغل البوح و الانتفاض والولادة الجديدة.و في ديوانه (وردة للزمن المستحيل)-٧- يتحول العنوان الخارجي إلى إهداء من الشاعر الميئوس إلى زمن الرفض و العقم و الرداءة حيث تنعدم فيه الأحلام ويموت الممكن ويحتضر الحاضر و يسود الانتظار و عبث اللاجدوى. ويحضر الإهداء في هذا الديوان بعد مقتبس " والت وايتمان" و صفحة العنوان الخارجي. و هو إهداء عائلي خاص موجه إلى المهدى إليه الذي يجمع بين الأم/الزوجة والطفلة لبنى؛لكن يصيغ الشاعر هذا الإهداء بطريقة شعرية تعتمد على توالي الأسطر الشعرية،وتوازي التكرار وتماثل الأصوات و استعمال صورة التدرج من الطفلة إلى الأم، ومن الأم إلى صعود المنتظر. ويحيل هذا الإهداء على أسطورة سيزيف اليونانية التي ترمز إلى العبثية واللاجدوى و انتظار الذي يأتي و لا يأتي. ومن، ثم، يسجل الإهداء عبر سراديب نصوص الديوان وإيقاعاتها الشعرية مأساة "غودو" و عبثية الإنسان في هذا الزمن الموبوء بالفشل و الاستحالة والعدم.

أما الدواوين الشعرية الأخرى كالولد الدائري-٨-، و الأناشيد و المراثي -٩-، و مدن الرماد، وتحولات يوسف المغربي -١٠-، فإنها تخلو من الإهداء التصديري الذي يقدم الديوان و يعلنه؛ إذ عوضه الشاعر بعتبة الاقتباس(فريدريكو غارسيا لوركا، والت وايتمان، القرآن الكريم، سعدي يوسف،

عباس بيضون، إليوت). وهكذا نجد الشاعر يزاوج بين عتبتين أساسيتين: الاقتباس و الإهداء لتوجيه دفة دواوينه الشعرية.وهذا يعني أن الشاعر يشغل الذاتي (استقطاب الإهداء العاطفي)، والموضوعي (استقطاب الاقتباس المعرفي أو المرجعي)في بناء دواوينه الشعرية.

و إلى جانب هذه الإهداءات الخارجية المحيطة بالدواوين الشعرية، نجد إهداءات داخلية في شكل عناوين أو حواش فرعية لها. وإليكم هذه الإهداءات في هذا الجدول التوضيحي:

الدواوين الشعرية	الإهداءات	طبيعة الإهداء	مكونات الإهداء	بنية الإهداء
أسفار داخل الوطن	خطاب إلى سيدتي السمراء	إهداء عنواني	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة
أسفار داخل الوطن	أغنية قصيرة جدا لبيروت الوطن	إهداء عنواني	مكون مكاني	جملة اسمية بسيطة
أسفار داخل الوطن	من التاريخ السري للهزيمة مهداة إلى شهيد المحرر: عمر بن جلون	إهداء الحاشية	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة
أسفار داخل الوطن	قصيدة لعيون غيفارا	إهداء عنواني	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة
أسفار داخل الوطن	رسائل حب إلى الحزن الريفي	إهداء عنواني	مكون وصفي	جملة اسمية بسيطة
الولد الدائري	سلام أيها البحر مهداة إلى عبد	إهداء الحاشية	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة

	الطيف اللعبي			
الولد الدائري	مرثية الموت البطيَ: إلى والدتي التي تموت موتا بطيئا، رمز الصمود والتحدي	إهداء الحاشية	مكون شخوصي	جملة اسمية مركبة
وردة للزمن المستحيل	أول الجمرات مهداة إلى صديقي و أخي د. عبد جاسم الساعدي	إهداء الحاشية	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة
وردة للزمن المستحيل	وردة للزمن المستحيل	إهداء عنواني	مكون زمني ووصفي	جملة اسمية بسيطة
وردة للزمن المستحيل	أناشيد للتعب البربري	إهداء عنواني	مكون وصفي	جملة اسمية بسيطة
وردة للزمن المستحيل	آخر الأنبياء إلى سعدي يوسف	إهداء الحاشية	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة
الأناشيد و المراثي	مرثية للأشياء الصغيرة (إلى روح صداقة قديمة)	إهداء الحاشية	مكون وصفي	جملة اسمية بسيطة
الأناشيد و المراثي	قصائد مهداة إلى السياب	إهداء عنواني	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة
الأناشيد و	ورقة من السنة	إهداء الحاشية	مكون حدثي و	جملة اسمية

المراثي	الثامنة إلى الطفلة رشا التي قتلت في الحرب العراقية الإيرانية		شخوصي	مركبة
الأناشيد و المراثي	مرثية لمجنون سيناء:إلى روح سليمان الخاطر	إهداء الحاشية	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة
مدن الرماد	مرثية البنفسج و الياسمين إلى روح الشاعر أحمد المجاطي	إهداء الحاشية	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة
مدن الرماد	قصائد لم تعرف الصمت إلى الغائب الحاضر الشاعر الفلسطيني عبد الفتاح محمد	إهداء الحاشية	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة
مدن الرماد	طائر فاس إلى الشاعر محمد السر غيني	إهداء الحاشية	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة
مدن الرماد	دبي إلى أبي قبل أن يموت	إهداء الحاشية	مكون شخوصي وحدثي	جملة اسمية بسيطة
مدن الرماد	وجدة إلى روح أبي بعد أن اكتملت الدائرة	إهداء الحاشية	مكون شخوصي و حدثي	جملة اسمية مركبة

مدن الرماد	إلى سيف الرحبي	إهداء عنواني	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة
مدن الرماد	إلى علوي الهاشمي	إهداء عنواني	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة
مدن الرماد	إلى سعدي يوسف	إهداء عنواني	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة
مدن الرماد	إلى حسن الأمراني	إهداء عنواني	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة
مدن الرماد	إلى أرتير رامبو	إهداء عنواني	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة
مدن الرماد	الخروج من الربع الخالي: إلى طلبتي بسلطنة عمان و إلى سيف الرحبي ومحمود الرحبي و طالب العمري: فقد كانوا ملح إقامتي هناك.	إهداء الحاشية	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة
تحولات يوسف المغربي	حاشية ليوسف المغربي	إهداء عنواني	مكون شخوصي	جملة اسمية بسيطة

يتبين لنا من هذا الجدول أن الشاعر يوظف أربعة أنماط من الإهداء:

١-الإهداء العنواني الخارجي (الديواني)

٢-إهداء التصدير أو التقديم

٣-الإهداء العنواني الداخلي

٤-إهداء الحاشية

ويضم الإهداء لدى الشاعر مجموعة من المكونات التي تذكرنا بالخطاب السردي (الأحداث-الشخصيات - الفضاء الزمكاني- الأوصاف و الأحوال...)؛ مما يجعل منه نصا قصصيا أو حكائيا يحدد سياق الديوان أو النص ويدعم دلالاته ويؤول علاماته ودواله اللغوية و البصرية. ويرد الإهداء في شعر عبد الرحـــــــــمن بو علي في شكل جملة اسمية بسيطة و مركبة. وقد تتحول هذه الجملة الاسمية المستقلة بنفسها إلى نص قصير كما هو الحال في قصيدته (الخروج من الربع الخالي) من ديوانه (مدن الرماد). ومن المكونات المهيمنة في الإهداء المكون الشخوصي الذي يظهر جليا في اختيار أسماء الأعلام على أساس مواثيق معينة وهي:

١-الميثاق العائلي: إلى أبي - - إلى والدتي -...

٢-ميثاق الأخوة و الصداقة: إلى صديقي و أخي.عبد جاسم الساعدي...

٣- الميثاق السياسي: إلى شهيد المحرر: عمر بن جلول...

٤- الميثاق النضالي: إلى روح سليمان الخاطر...

٥- الميثاق الإنساني: إلى ب. م الإنسان الذي قضى ردحا من الزمان في المعتقل...

٦- الميثاق الأدبي: إلى سعدي يوسف، إلى السياب، إلى محمد السرغيني، إلى أحمد المجاطي، إلى حسن الأمراني، إلى أرتير رامبو...

٧- الميثاق التربوي: إلى طلبتي بسلطنة عمان...

هذا، وإن الإهداء عند الشاعر غيري و ليس ذاتيا ؛ كما أن هذا الإهداءالغيري يتخذ طابعين : طابعا خاصا (الإ هداء العائلي و الإخواني)، وطابعا عاما (الا

هداء الأدبي والسياسي والنضالي...).و يرد المهدى إليه الشخوصي في النصوص فرديا(إلى سعدي يوسف)، وجماعيا (إلى طلبتي بسلطنة عمان وإلى سيف الرحبي و محمود الرحبي و طالب العمري). ويلاحظ كذلك أن المهدى إليه الشخوصي محدد بمسميات علمية ، وفي بعض الأحيان غير محدد(إلى روح صداقة قديمة) . وتتخذ هذه المسميات العلمية رموزا أدبية(سعدي يوسف، حسن الأمراني ،أحمد المجاطي ، محمد السرغيني)، وسياسية وطنية(عمر بن جلول، عبد اللطيف اللعبي...)، و قومية (سليمان الخاطر)، و إنسانية(إلى الطفلة رشا التي قتلت في الحرب العراقية الإيرانية)، و عالمية(قصيدة لعيون غيفارا).وتحضر مكونات إهدائية أخرى كالمكون الزمني(وردة للزمن المستحيل)، والمكون المكاني (أغنية قصيرة جدا لبيروت الوطن)، والمكون الوصفي والحالي(رسائل حب إلى الحزن الريفي – خطاب إلى سيدتي السمراء...)، والمكون الحدثي(إلى الطفلة رشا التي قتلت في الحرب العراقية الإيرانية- إلى روح أبي بعد أن اكتملت الدائرة...).

وإذا تأملنا كذلك بعض الملفوظان الإهدائية سنجدها مقترنة بحيثيات الكتابة والنشر، أي أن الإهداء مرتبط بزمانه و مكانه، مثل: إلى سعدي يوسف(الرباط، ١٩٨٣)، إلى الشاعر محمد السر غيني (وجدة ماي ١٩٩٦)؛ لكن تبقى بعض الإهداءات خالية من الزمن والمكان مثل:(مهداة إلى ب.م الإنسان الذي قضى ردحا من الزمان في المعتقل) من ديوان: أسفار داخل الوطن.

وإذا عرفنا طبيعة المهدي (الشاعر عبد الرحمـــــــن بوعلي الأستاذ الجامعي والمترجم والناقد)، والمهدى إليه بكل مكوناته و طابعه الغيري؛ فإن المهدى يتخذ عد ة مظاهر: إذ يصبح قصيدة شعرية، وخطابا، ومرثية،

وأغنية، ورسائل حب، وأناشيد، وحاشية.و هذا ما يجعل الإهداء لدى الشاعر يتخذ طابعا وجدانيا رومانسيا قوامه الرقة الشاعرية والإحساس النبيل و التدفق الشعوري الممزوج بالألم والأمل.

و قد يكون للإهداء على المستوى الدلالي و التداولي علاقة نصية جوهرية مع النص، فإذا أخذ ناعلى سبيل المثال قصيدة (ورقة من السنة الثامنة)المثبتة في ديوان(الأناشيد والمراثي)-١٣-، فمن الصعب أن يتفاعل معها المتلقي دون الاستعانة بالإهداء الذي يحدد سياق القصيدة ويضمن لها اتساقها و انسجامها الدلالي. والعلاقة بين الإهداء والنص في هذه القصيدة علاقة سياقية و حدثية. وهذا ينطبق كذلك على مجموعة من النصوص الشعرية مثل: مرثية لمجنون سيناء: إلى روح سليمان خاطر-١٤-. وإلى جانب هذه الدلالة السياقية تحضر دلالات أخرى بين الإهداء والنص كالدلالة الرمزية والإيحائية (طائر فاس – إلى روح صداقة قديمة)، و دلالة التقديم و التصدير (قصائد مهداة إلى السياب)، و دلالة التضمين و الاقتباس التناصي (إلى أرتر رامبو)، بالإضافة إلى دلالات الإحالة والتمطيط والتماثل والانعكاس والتوليد الحدثي...

و إذا كنا سالفا قد تحدثنا عن إهداء العمل **la dédicace d'ouvre** الموجه إلى القارئ المتلقي لهذا العمل الأدبي، فإن هناك إهداء آخر يسمى بإهداء النسخة **(La dédicace d'exemplaire)** يحمل توقيع الشاعر الشخصي الذي يحيل على كتابته الرقيقة الذاتية و إحساسه تجاه المهدى إليه الغيري والعلاقة الموجودة بينهما.

و يتمظهر إهداء النسخة أثناء تقديم الشاعر لعمله و توقيعه في معرض الكتاب أو دار الثقافة أو مكتبة عامة و خاصة و أثناء بيعه وإهدائه لأصدقائه سواء أكانوا قراء عاديين أم نقادا مثقفين أو دراسته في مجمع علمي أو جامعة أوكلية...

و يحمل إهداء النسخة غالبا توقيع المهدي بطريقة شكلية عفوية مقترنا بصيغة الصداقة و المحبة و الاحترام و التقدير للمهدى إليه، و قد يردف بالزمان والمكان كما هو الشأن في هذا الإهداء الذي يستند إلى الميثاق الأدبي و النقدي بين الشاعر و الأستاذ الناقد عبد الله شريق.-١٥- و قد ورد إهداء النسخة في الصفحة العنوا نيةالأولى:

إلى الأخ المحترم الناقد عبد الله شريق مع محبتي و تقديري عبد الرحمـــــــــــــــن بوعلي وجدة في ٠٤/٢/٢٧ التوقيع

و خلاصة القول: إن الإهداء عتبة ضرورية لفهم النص و إعادة تركيبه؛ لأنه يحدد سياق الديوان ونصوصه الشعرية و يبرز دلالاته الإيحائية والمرجعية، كما أنه مدخل أساسي لاستيعاب مضامين القول الشعري و تحديد دواعيه و بواعثه. و الإهداء ليس عتبة شكلية مجانية؛ بل لها عدة وظائف دلالية و تداولية تسعفنا في مقاربة النص الشعري و تأويله. وقد توصلنا من خلال هذه الدراسة أن عبد الرحمـــــــــــن بو علي يشتغل على إهداء العمل وإهداء النسخة، وأنه يوظف الإهداء العنواني الديواني والنصي وإهداء التصدير وإهداء الحاشية. ويلاحظ أنه يعمم إهداء الحاشية في معظم دواوينه الشعرية. بيد أن الإهداء لدى الشاعر غيري و ليس ذاتيا ، يغلب عليه الإهداء الشخوصي الخاص و العام على أساس

عدة مواثيق تواصلية ولاسيما الميثاق العائلي و الإخواني و الأدبي و السياسي الوطني.

الهوامش:

١- د. شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص: ٢٢؛

٢- Gérard genette : Seuils, éd. .Seuil, ١٩٨٧, p : ١١٠ ;

و قد خصص للإهداء ثلاث و عشرين صفحة من: ١١٠-١٣٣.

٣- ألكسندر ستيبتشفيتش:تاريخ الكتاب، ج ٢، عالم المعرفة، العدد ١٧٠، ص: ٢٢٨؛

٤- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص: ٢٣/٢٢؛

٥- Gérard Genette : Seuils, p : ١٢٣ ;

٦- عبد الفتاح محمد: قصائد على الحدود، المطبعة المركزية، وجدة، المغرب، ط١، ١٩٨٤،ص: ٧؛

٧- فاطمة عبد الحق: زمن الانتظار، المطبعة المركزية، وجدة، المغرب، ط١، ١٩٩٥، ص: ٣؛

٨- عبد الرحمن بوعلي: أسفار داخل الوطن، مطبعة الدار البيضاء، ط١، ١٦٧٧، ص: ٣؛

٩- عبد الرحمن بو علي: وردة للزمن المستحيل، المطبعة المركزية، وجدة المغرب، ط١، ١٩٨٤؛

١٠- عبد الرحمن بوعلي: الولد الدائري، مطبعة بغداد، ط١، ١٩٨٤؛

١١- عبد الرحمن بو علي: الأناشيد و المراثي يليها مدن الرماد، منشورات مجلة ضفاف، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، ط١، ٢٠٠٤؛

١٢- عبد الرحمن بو علي: تحولات يوسف المغربي ، منشورات مجلة ضفاف،مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، ط٢٠٠٣،١؛

١٣- عبد الرحمن بو علي: الأناشيد و المراثي يليها مدن الرماد، ص: ٧٠؛

١٤- عبد الرحمن بو علي: نفسه، ص: ٧٦؛

١٥-عبد الرحمن بو علي: تحولات يوسف المغربي، النسخة التي أهداها الشاعر لعبد الله شريق.

- **مميزات الشعر الإسلامي المعاصر: مضمونا وشكلا**

لا أحد ينكر أن الشعر الإسلامي ارتبط بظهور الدعوة الإسلامية مع نبينا **محمد (صلعم)**، ذلك النبي العظيم الذي كلف بتبليغ رسالة القرآن لإخراج الناس من الظلمات إلى النور؛ لذلك شمر الشعراء عن سواعدهم للذب عن الدين الجديد و مجابهة أعداء الرسول و هجاء قريش ومدح النبي الأمين، وخير هؤلاء الشعراء المؤمنين نجد: **حسان بن ثابت** و **عبد الله بن رواحة وكعب بن مالك** و **كعب بن زهير**.

ولم يكتف شعر صدر الإسلام بتسجيل الغزوات و نشر الإسلام و ذكر سيرة الرسول (صلعم)، بل رافق الفتوحات الإسلامية مشرقا و مغربا، وهنا " يزيح الشعر عن وجهه نقاب الحياء و الخفر الذي كان قد اتشح به أيام النبي، و ينهض كاشفا القناع مشدود القامة مفتول الساعدين جزلا مدويا. ينتصر الفرسان في الحرب على صهوات الخيل فيسجلون انتصاراتهم في كثير من الزهو و الفخر اللذين كانا قد احتجبا بعض الوقت أيام الرسول" (١).

وتنوع الشعر الإسلامي بعد ذلك وصار أغراضا و فنونا وأنواعا في العصرين: الأموي والعباسي، إذ واكب الصراعات السياسية و عبر عن حياة الناس و ذواتهم الوجدانية(الغزل العفيف...)، فأصبحنا نسمع عن شعر الزهد وشعر التصوف و التوبة و شعر الأمثال و الحكم و المديح النبوي و رثاء المدن خاصة في الأندلس و الشعر التعليمي و شعر الجهاد و المعارك ضد أعداء العروبة و الإسلام.

ومع عصرنا الحديث ظهر الشعر السلفي أولا، والشعر الإسلامي ثانيا، ليقفا في وجه الاستعمار الذي استهدف استغلال ثروات الشعوب الإسلامية و طمس معالمها الحضارية و القضاء على هويتها الدينية و تفريق أبنائها وتشتيتهم بعد تقسيم هذا الوطن الإسلامي الكبير إلى دويلات و إمارات والقضاء على الخلافة الإسلامية في تركيا.

ولم يتصد الشعر الإسلامي للاستعمار فقط، بل واجه ظاهرة التغريب و كل أنواع الانسلاخ الحضاري، وواجه بعنف و شراسة الإيديولوجيات البشرية

الزائلة مثل الماركسية و الشيوعية و الرأسمالية و الوجودية و كل التصنيفات المدرسية في مجال الأدب مثل: الكلاسيكية و الرمزية والرومانسية و السريالية و الواقعية الاشتراكية واللامعقول...

وكانت كل هذه التيارات تصدر عن رؤى فلسفية غربية تعبر عن الضياع والقلق و المنطق الغربي و التمزق الذاتي و الحضاري وتبشر بتصورات بشرية سرعان ما تؤول إلى الزوال و التجاوز و البحث عن بديل نظري آخر، وهذا إن دل على شيً فإنما يدل على مدى الحيرة و التردد و العبثية والروح السلبية و النظرة المأساوية.

هذا، وقد عرف العالم العربي و الإسلامي نكبات و نكسات و هزائم متوالية شرقا وغربا مابين الأربعينيات و السبعينيات مما أفرز شعرا معاصرا ينافح عن التصور الإسلامي منذ سنوات السبعين إلى يومنا هذا ويسمى **بالشعر الإسلامي المعاصر** أو **القصيدة الإسلامية المعاصرة** لمواكبة الأحداث التي تمر أو مرت بها الأوطان العربية والإسلامية، واتخذ هذا الشعر الإسلامي ثوبا جديدا و تسلح بأدوات جمالية معاصرة و حدد أهدافه بشكل دقيق وواضح لخدمة الرسالة الإسلامية المنوطة به.

ومن **الشعراء الإسلاميين** نجد: حسن الأمراني ومحمد علي الرباوي ومحمد بنعمارة وعبد الرحمـــن عبد الوافي وأم سلمى و محمد المنتصر الريسوني و فريد النصاري من المغرب، ومحمد التهامي و عصام الغزالي وأمين عبد الله سالم و صابر عبد الدايم و عبد المنعم العربي و عبد الله شرف وعبد المنعم عواد يوسف ومحجوب موسى وأحمد محمود مبارك وأحمد فضل شبلول ومحمد فؤاد محمد علي وحسين محمد علي و يس الفيل وطاهر محمد العتباني من مصر، ومحمود مفلح و حلمي الزواتي من فلسطين، ومصطفى النجار و عمر بهاء الدين الأميري و سليم زنجير ومحمد الحسناوي من سوريا، ويحيى حاج يحيى من الأردن، وأحمد مطر وحكمت صالح من العراق، وبحري العرفاوي من تونس، وحسين عبروس من الجزائر، ومبارك الخاطر من البحرين، وعبد القدوس أبو صالح من السعودية، ومحيي الدين عطية من الكويت.

وتتمثل **وظيفة الشاعر** ضمن تصور الشعر الإسلامي في الالتزام بالحقائق الربانية وبمبادئ الإسلام، والترقية بالإنسان نحو الأفضل عقليا ووجدانيا ودينيا، ومحاولة تغييره من الأسوإ نحو الأحسن. ويتناقض الإسلام كليا مع الالتزامين: الماركسي و الشيوعي؛ لأنه قائم على التوازن بين المادة والروح والفرد و الجماعة، ويقول **محمد علي الرباوي**- وهو من شعراء المغرب الإسلاميين- " إن الشاعر حين يكتب، فإنما يكتب انطلاقا من عقيدة معينة، هذه العقيدة هي التي تملي عليه الشكل و المضمون، هي التي توجهه لاختيار هذا الحل أو ذاك، فكذلك الشاعر الذي يرفض كل العقائد المستوردة ليلتزم بعقيدة سماوية. هذه العقيدة ذات النظرة الشمولية، هي التي توجه خطه الفني و الموضوعي"(٢).

أما عن **وظيفة الشعر** فتكمن في ريادة الناس وقيادتهم نحو الصراط المستقيم، والتغيير و الهداية، وإخراج الناس من الظلمات إلى النور، و الإرشاد والوعظ و المناجاة، و التعبير عن التجارب الوجدانية الذاتية والموضوعية. وفي هذا الصدد يقول أحد الشعراء الإسلاميين المعاصرين:" أومن أن الشعر إذا خلا من عنصر الذات سقط. لهذا تجد عنصر الذات في كل شعري حتى تلك الأشعار التي يبدو فيها الطابع الموضوعي واضحا، ذلك أني لا اكتب إلا بعد معاناة، والمعاناة هي البوتقة التي تنصهر فيها الذات"(٣).

ومن **سمات رسالة الشعر الإسلامي المعاصر**: الالتزام، والصدق الفني والعقدي، والإنسانية، والوعي بالمهمة المنوطة بها، وتحمل الشاعر لمسؤولية التغيير.

وبناء على ما سبق، من الضروري أن يكون للشاعر الإسلامي **رؤية** للإنسان والكون نابعة من **التصور الإسلامي**" إن الأدب لابد أن يستند إلى معتقد، وأن يصدر عن تصور يكون خلف التعبير، وقد أدى الارتباط الخطأ و فساد التصور على زيادة قلق الإنسان و زيادة آلامه المضنية فإذا أحسنا ربطه بالعقيدة الإسلامية صححنا مساره، وهيأنا له فرص إبداع عظيمة" (٤). وعندما يتمثل الشاعر الإسلامي العقيدة و يتشربها في شعره وسلوكه،

يرتبط بالحياة ليشارك" الأمة في تحقيق أهدافها الإيمانية الثابتة و المرحلية، وليساهم في عمارة الأرض، وبناء حضارة إيمانية ظاهرة، وحياة إنسانية نظيفة، وهو يخضع في ذلك كله لمنهاج الله الحق المتكامل قرآنا وسنة"(٥).

ويشترط كثير من النقاد الإسلاميين أن يكون الأديب مسلما يتمثل خصائص الأدب الإسلامي موضوعا و عقيدة وفنا وسلوكا و عملا، وهناك من يرى أن " الشاعر الإسلامي هو ذلك الشاعر الذي ينطق معظم شعره بالعاطفة الإسلامية، ويعالج في قسم من قصائده مشاكل الإسلام و قضاياه، على ألا يكون في سائر شعره ما يخالف عقيدة الإسلام، أو يناقض مواقفه الإسلامية الصادقة في قصائده الأخرى. إذاً، هو الشاعر الذي يحيي الإسلام بكل معانيه في جميع مجالات الحياة ويلتزم ذلك كله في شعره"(٦).

ومن ثم، فالشعر الإسلامي هو شعر الحق و التغيير و الأمر بالمعروف و النهي عن المنكر، وتهذيب النفس الإنسانية وتطهيرها من شوائب المادة والطمع وتضمين معاني القرآن و السنة في ثوب شعري جميل و سام، والجمع بين خطاب الإمتاع وخطاب الإقناع، وتبني الرؤية الإسلامية للقيم و الوجود والإنسان. والشاعر الإسلامي " واع كل الوعي بما يكتنف واقعه من مخاطر تحدق بالأمة و قيمها، وبكل من يحمل هم هذه الأمة ويقف في صف المستضعفين، والمخاطر لاتثنيه عن أداء رسالته في اتجاه تكريس القيم الأصيلة و الخالدة"(٧).

إن الشاعر المسلم الحقيقي هو الذي يغرس القيم الفاضلة وينور الإنسان بالمثل العليا:

أنا منذ أطلقت العنان لأحرفي

وبدأت أطلق بالقلمْ

أدركت أن الدرب مذأبة

وأن الحروف مسغبة

وأني إن مت... سأموت من أجل القيمْ

ولأجل هذا صنفت في الشكوك...ووزعت فيَّ التهمْ (٨)

ويرى **محمد مفلح** أن الشعر الإسلامي من سماته الإيمان و الجرأة والثورية والصراخ في وجه الظلم و الباطل والهداية وتنوير الحقيقة والحياة:

شعر يــموت وآخــر يــتسـكع وعـلى الفتات على الموائد يـسرع

هذا يمد على الـسحاب جـناحـه وسـواه في حـمإ الرذيلة يرتـع

هل يسـتوي الشعران: شعر مؤمن ومدجـج بالـكفر لا يـتورع

هل يستوي السيف الذي هتك الدجى والآخر المـتزلف المتـصنع(٩)

ويقول كذلك: (١٠)

والشعر مرآة الـشعوب فإن سـمت فالشعر أسمى ما يقـال و يـبدع

وإذا أضاعت في الو حول جبينهـا فالشعر منها عند ذلك أضيـع

والشعر صـوت الحق في آفاقنـا لو كان من ثدي الحقيقة يرضـع

والـشعر قنديل الـهداية تـارة والشـعر إعصار يهز و يـصـرع

حسب القـصائد أنها لا تنحـني إلا لـجبار السمـاء و تركـع

و الشاعر الإسلامي هو الأديب الملتزم بالصدق الفني و الحقيقة العقدية الذي يرفض الزيف و البطلان والظلم والنفاق والإكثار من الأقنعة، إنه شاعر ثائر على أنظمة الاستبداد و الجور. وفي هذا يقول **أحمد مطر**:

إنني المشنوق أعلاه

على حبل القوافي خنت خوفي و ارتجافي

وتعريت من الزيف وأعلنت عن العهر انحرافي

وارتكبت الصدق كي أكتب شعرا

واقترفت الشعر كي أكتب فجرا

وتمردت على أنظمة خرفي

وحكام خرافي...

وعلى ذلك...

وقعت اعترافي. (١١)

ويمكن حصر **المواضيع و القضايا** التي انصب عليها الشعر الإسلامي المعاصر في المواضيع المحلية و الاجتماعية و الوطنية و القومية والسياسية والدينية و التاريخية و الإنسانية والحضارية و الفكرية و الذاتية و التجارب الجمالية و الفنية.ويعني هذا أن الشعر الإسلامي يتناول ماهو ذاتي وما هو موضوعي بعاطفة إسلامية متقدة بالإيمان و العقيدة الإسلامية الراسخة في حدود العقل و الخيال المقبولين القائمين على الصدق و الحقيقة والإيمان و العمل الصالح.

فعلى **المستوى القومي**، تناول الشعر الإسلامي المعاصر نكبات و هزائم الأمة العربية مثل: نكبة فلسطين لعام(١٩٤٨)، وهزيمة حزيران(١٩٦٧)، وحرب أكتوبر(١٩٧٣)، ومآسي فلسطين و لبنان، وصراع الأفغان ضد الروس، وقضية البوسنة و الهرسك، وقضية كشمير، وما يتعرض له الشيشان من اعتداء إرهابي من قبل القوات الفيدرالية الروسية الظالمة، إلى جانب مواضيع أخرى تتعلق بالأمة العربية على المستوى السياسي والاجتماعي و الاقتصادي والحضاري و الديني.

فهذا الشاعر المغربي **حسن الأمراني** يعلن العودة إلى **فلسطين** عبر الجهاد و الكفاح و إسقاط نظام الجور و الاستبداد باسم الدين و الإسلام:

هبت النار على الأحرف

فالأحرف نار

يسقط الآن الحصار

لاتقل:نحن انتهينا

إننا نبتدئً الآن

وفوق الجرح نوّار و غار

إننا نفتح بوابة تاريخ فلسطين المجيدة

إننا نرفع، باسم الله، فوق السور و الصخرة

و القبة و القدس العتيدة

راية التوحيد و العودة...

فاقرأ(سورة الفتح) لقد حم القرار(١٢).

ويستعين **حسن الأمراني** بصلاح الدين الأيوبي باعتباره رمزا تاريخيا في الجهاد الإسلامي لتحرير فلسطين من قبضة الصهاينة، وأن الحل الوحيد لاسترجاع القدس السليبة هو الجهاد و الاعتصام بحبل الله و تطبيق شريعة القرآن:

كنا من أغوار الجب نناديك:

صلاح الدين

صلاح الدين

ناجيناك عسى تمنحنا سيفا

يقطع رأس التنين

لكنك ما جئت

ولا في اليرموك تجلى سيف الله البتار

و النسوة خلف القوم بأسياف

تترصد من ولى الأدبار

لكني أبصر صوتا يخترق الأحقاب

لن يبلغك القدس سوى درب واحد:

سيف و كتاب(١٣).

وقد صارت القضية الفلسطينية موضوعا لكل شاعر إسلامي معاصر سواء أكان فلسطينيا مثل: **محمود مفلح** و **حلمي الزواتي** أم غير فلسطيني مثل: **حسن الأمراني** الشاعر المغربي أو **مصطفى محمد الغماري** الشاعر الجزائري الذي يتهم الطغاة اليهود بالكفر و الاعتداء على أرض الله ويحرض المسلمين على الجهاد و التحدي:

ضاعت فلسطين... قلناها و قلناها

ويشهد الله أنا قد أضعناها

ظل التآمر يطوينا و نحسبه

وجها من السلم ما ننفك نهواها

تظل تعلكنا أيامها رهقا

وندمن آلاه...نفنى في حمياها

نقول: يا ليل، يرتد الصدى صدأ

مرا... ويا قدس ننعاها مراياها

أيامنا في لهاة العصر لاهثة

وليس إلا ظلام الكفر يغشاها

وأرضنا للألى باعوا ملامحها

واستبطنوا الكفر أضداد وأشباها (١٤).

ويقول داعيا إلى الجهاد مستنكرا تخاذل العرب و تقاعسهم:

من يرد التتار

آه لا سيف سيف

ولا درب درب

ولا الدار دار

من يرد الرياح التي سلبت(ذا يزنْ) ؟

سلبته اليُمْنَ

سلبته الخمائل

و الدرب... لاشفة

والعيون انكسار

نحن نحن الشهود

يا زمانا يتوج فيه اليهود (١٥).

ومن قضايا القصيدة الإسلامية المعاصرة **قضية الهجرة إلى الله** تلك القضية التي تغنى بها معظم الشعراء الإسلاميين في قصائدهم حيث اختلط فيها التصوف والمناجاة والتذلل إلى الله سبحانه و تعالى، إذ يبين الشاعر الإسلامي هروبه من عالم الأدران والجسد والمادة والتفسخ الأخلاقي والحضاري معلنا هروبه إلى عالم الروح لمعانقة الذات الربانية الجميلة والارتباط بالحضرة القدسية وأنوار التجلي الإلهي رغبة في معاينة لحظة الكشف واللقاء النوراني عبر مراحل التجربة الصوفية: مرحلة التحلي ومرحلة الخلوة ومرحلة الوصال والسكر الرباني:

أتيـــك أعــــــــلن ذلي و فقري	**وأسفح فوق رياضـــــــك زهري**
أتيــت أناجيك، أسـلو وجودي	**وأنشر كالفـــــجر سري و جهري**
أتيتك أنــت حبــيبي وربـــــي	**وأنت محير قلبي و فكـــــــــري**
جمالك، أي جمال عجـــيــب	**تذوب به مهـــجتي أي سحـــــــــر**
جلالك أي جـــلال مهـــــيب	**يبارك خـيري و يطرد شـــــــري**
إلهي إذا ضاع عمري و روحي	**تغرد باسـمك ما ضاع عمــــــــري**
أطير إليك هزار هيـــــــام	**وأحمل صـوتي الخجول و طهـــري**
أطير إليك سفينة شـــــوق	**يدافعـها الموج في كل بـــــــحـــر**
وأركض نحوك راهب ليـــل	**وأجري وحولي العواطف تجــــري**
فكن لي حماي وكن لي هــداي	**وكن لي قواي و زادي وذخـــــــري(١٦)**

وقد دافع الشعراء الإسلاميون عن **المقدسات الدينية**، ودعوا إلى احترامها، ووقفوا في وجه شعراء التغريب والتشكيك والحداثة الموهومة كما نجد عند **أدونيس** صاحب **الثابت و المتحول**، وكذلك لدى **صلاح عبد الصبور** و**محمود درويش** الذين حاولوا المس بهذه المقدسات رغبة في الادعاء، واكتساب السبق في الانزياح المستلب عن الموروث أو المقدس الديني؛ لإرضاء الغرب وجوائزه المسمومة، وفي هذا الصدد نورد مقطعا شعريا **لأدونيس:**

أفكار تجرها المآذن في مــــــــساجد قديمة الرأس، حديثة الركبة، في

مدينة ولدت مع الماء، في مــــــساجد، أسوار لا تعــــــتمد إلا على

أنفاس ترتفع أعمدة يـــــقال أنها آهات المصـــــلين، في أفق: كل

شيءً فــــــيه فـــــقد وظيــــفتــــه، ولا يـــــــــــــــــزال

كل شيءً يجـــــــلس حيث هو – بين جدران: لكل جدار وجهان مثل

جانوس، في بلاد بوجوه لا تحصى، في تاريخ أوثان: أقدم لك أيها الخالق الذَّكرْ.

ذبيحة أنثى، وغفرانك إن لم تقدر أن تهضمها في عالم لســـت أنت الفقير إليه، بل هو الـفــقير إليك، في نــــــظام، كثيرا كان الإنسان فيه كرسيا للإنسان...(١٧).

ويقول **صلاح عبد الصبور** ساخرا من الألوهية:

كان لي يوما إله، وملاذي كان بيته

قال لي: إن طريق الورد وعر فارتقيته

وتلفت ورائي، وورائي ما وجدته

ثم أصغيت لصوت الريح تبكي، فبكيت

وإله كان طفلا. وأنا طفل عبدته

وكل ما في الروض يهواه. ولكني امتلكته

كلما نغم في الأيكة عصفور لثمته

وإذا ثارت بنا الأشباح و الليل اعتنقته(١٨).

ولكن الشعراء الإسلاميين تشبثوا بالإيمان والتوحيد والتغني بالذات الربانية: عشقا وتوحيدا وملاذا، وانصهروا في نصوص روحية وجدانية عرفانية ارتبطوا فيها **بالمناسبات الدينية** كالمديح النبوي وزيارة الأماكن المقدسة ومواسم التبرك الديني والصوفي وصوم رمضان والإسراء والمعراج، وكانت هذه المناسبات حافزا كبيرا لمعظم الشعراء للتعبير عن عواطفهم المتقدة تجاه ربهم الواحد الأحد ونبيهم المحبوب، والرد على أنصار التبشير والتشكيك، وفي هذا الشأن يقول **محمد علي الرباوي** حامدا ربه، مستعطفا إياه، طالبا منه التوبة والغفران:

هل أقدر أن أعبر هذي الأدغال الفتاكة

إن عني أنت تخليت؟

لماذا يا مولاي خلقت هلوعا

إن مس جناني المحل جزوعا

أو مس جناني الوبل جزوعا

أدركني

من وسواس الخناس، وعلمني

أن أملأ دنياي بحمدك

لك الحمد إذ تعطي

لك الحمد إذ تمنع

أنا عبدك العاصي

فما شئت بي فاصنع

لك الحمد إذ تغضب

ولكنني. والذنب يزهر في قلبي

أمد دموعي نحو عرشك مدا، إذ

أنا عبدك الملحاح، في عفوك المنشور

كالنور يا مولاي ها إنني أطمع(١٨).

وقد التقطت القصيدة الإسلامية المعاصرة تجربة **الاغتراب** الذاتي والمكاني التي يعيشها الشاعر الإسلامي أينما حل وارتحل، ناهيك عن **المعاناة** التي تنتابه بسبب التمزق الحضاري والانسلاخ الديني وابتعاد الأمة العربية

والإسلامية عن شريعة الله وكتاب الهداية والنبوة الساطعة، والاكتفاء بحياة الخنوع والتواكل والتخلف والتقاعس عن مواكبة التقدم العلمي والتقني، وفي هذا الشأن يقول الشاعر الإسلامي **صابر عبد الدايم**:

معـلق بـين تاريخي وأحـــلامي   وواقـعي خنجر في صـدر أ يـامي

أخطو فيرتد خـــطوي دون غايته   وما بأفقي سوى أنــقاض أنــغام

تناثرت في شعاب الحـلم أوردتي   وفي دمائي نمت أشـــجار أوهامي

مدائن الفجر لم تفـــــتح لقافـلتي   والخيل. ..والليل.. .والبيداء قدام

والسيف والرمح في كفي من زمن   لكنني لم أغادر وقع أقدامــــــــي

وتحتمي باستواء الريح أشرعتــي   والموج يقذفني أشلاء أنسام(١٩)

ويعاني الشاعر الإسلامي من الأحزان والهموم التي تعتصر قلبه و فؤاده بسبب انهيار الأمة الإسلامية وضياعها وانهيار قيمها ومعاناة الإنسان فيها لوجود الظلم والإحساس بالاغتراب بكل أنواعه وتكالب الاستعمارعلىأوطانها؛ هذا ما جعل الشاعر الإسلامي المغربي **حسن الأمراني** يظهر أوجاعه الدفينة وجروحه الكلمى ويصور معاناته اليائسة:

لن تقدري حزني

ولن تحتملي بعض همومي

بعض ما يضيق عنه الصدر من أشجان

فعالمي قام على بركان

لاشيً غير الموت يا إنسان

الموت في دمشق

في بيروت

في عمان

الموت في كابول، في طهران

الموت في بغداد

في وجدة

في أسيوط

في تونس

في وهران(٢٠).

ويقول كذلك مبينا غربته ومعاناته الروحية والذاتية:

تغربت

فأدركني عصفور الحزن الوردي

تذكرت وصاياك العشر

بكيت على زمن لم أدخل فيه إليك

ولم أمسح ظهر جبيني

في أعتابك

كان الخوف يساكنني

والقلق الأخرس

والديدان الأخرى

وانفرطت حبات الكلمات(٢١).

هذا عن مضامين القصيدة الإسلامية المعاصرة، فماذا عن الجوانب الشكلية؟

فعلى مستوى الهيكلة، ينوع الشاعر الإسلامي أبنيته الفضائية والتشكيلية، فتارة يوظف البناء التقليدي القائم على نظام الشطرين ووحدة الروي و القافية على غرار القصيدة الكلاسيكية، وتارة أخرى يقوم بتوظيف الأسطر والجمل الشعرية المدورة مع تنويع الروي و القافية؛ لتتقارب مع بناء الموشح الأندلسي أو نظام المقاطع على غرار الشعر الغربي أو استعمال القصيدة النثرية استرسالا وانسيابا.

ومن حيث البناء، فالشاعر الإسلامي يوظف تارة بناء غنائيا بسيطا، وتارة أخرى يستعمل بناء دراميا مركبا قصصيا يعتمد على السرد والحكاية والتضمين القرآني والتوتر الدرامي، ويتخذ هذا البناء المركب صيغة جدلية تبدأ بالمعاناة وتنتهي بالأمل، والعكس صحيح كذلك، ويحضر البناء الديني في القصيدة الإسلامية المعاصرة، ولاسيما التفعيلية منها عندما يستعمل الشاعر أسلوب التضمين وأسلوب الدعاء والتضرع، علاوة على أسلوب الوعظ والنصح والإرشاد والجدال القرآني وخطاب الحديث.

ومن الناحية التناصية، يكثر الشاعر الإسلامي من المرجعيات التراثية والأصوات وإحالات الذاكرة وترسباتها الاقتباسية ومستنسخات اللاشعور النصي، أي أنه يتعامل مع التراث العربي والإسلامي كما يتعامل مع التراث الإنساني بصفة عامة مستندا في ذلك إلى التفاعل النصي الداخلي أو الخارجي إما محاكاة أو استفادة أو حوارا وخلقا وتجاوزا، ويسقط بعض الشعراء الإسلاميين في المحاكاة الحرفية والمعارضة الصرفة والاجترار أثناء التعامل مع الآيات القرآنية والأحاديث النبوية بطريقة مباشرة كما هي واردة في مصادرها الأصلية دون تحوير أو تغيير أو استنطاق فني وجمالي.وهناك من يوظف هذه الإحالات التناصية توظيفا جماليا حسنا كما نجد عند **حسن الأمراني ومحمد علي الرباوي ومحمد بنعمارة،** إذ تنصهر في بوتقة رمزية ودلالية موحدة داخل إطار رؤيوي كلي متسق ومنسجم. ومن المراجع التناصية التي تزخر بها القصيدة الإسلامية المعاصرة نجد:

١/ المرجع الديني: ويتمثل في استحضار القرآن والحديث النبوي والشخصيات الدينية وذكر الأماكن والأحداث الدينية...

٢/ المرجع التاريخي:ويكمن في استحضار الشخصيات التاريخية التي تمثل محور الظلم أو محور الحق...

٣/ المرجع الأدبي: ويكون باستلهام نصوص الشعراء والأدباء في تجاربهم الشعرية الذاتية و الموضوعية...

٤/ المرجع الإنساني: ويتم ذلك باستلهام التجارب الإنسانية للشخصيات العالمية من مبدعين و فنانين و مؤرخين ومفكرين...

٥/ المرجع السياسي: ويكون ذلك بالتفاعل تناصيا مع القضايا والخطابات السياسية..

٦/ المرجع الصوفي: يدخل الشاعر الإسلامي في تعلق مع أدب المناقب والكرامات والنصوص الصوفية **للحلاج** و **ابن عربي** و**النفري** و**البسطامي** و **السهر وردي**...

وإيقاعيا، تحافظ القصيدة الإسلامية على الإيقاع (وزنا وقافية)، مع نوع من التنويع لا يجعله متسيبا متحررا، ويعني هذا أن القصيدة العمودية ترد محترمة العروض الخليلي على مستوى الوزن والقافية، بيد أن القصيدة **التفعيلية** تتخذ نماذج إيقاعية متنوعة: تدويرا وسطرا وجملة ومتوالية مقطعية، كما تصبح القافية مرسلة متحررة تارة، ومطلقة مقيدة تارة أخرى. ويبقى السكون علامة إعرابية ونظمية ونغمية مفضلة لدى الشعراء الإسلاميين. كما يحضر في قصائدهم الشعرية التوازي الصوتي والصرفي والتركيبي والدلالي عبر التكرار واللازمة الشعرية واستثمار الإيقاع القرآني وفواصل الآيات وصياغة الحديث النبوي، والمزاوجة كذلك بين الأصوات المهموسة الدالة على المعاناة والاغتراب الذاتي والمكاني والأصوات المجهورة الدالة على الانتفاض والتحريض على الجهاد والحرب واستشراف الأمل المعسول والغد الأفضل.

وعلى مستوى اللغة، فهي لغة واضحة وسهلة ولينة ومهذبة بالبيان القرآني والنبوي تأبى الإغراب والغموض والإبهام، وتتخذ أبعادا تراثية وتاريخية ودينية، أي أنها لغة تناصية بكل معاني الكلمة ومكثفة بالإحالات المرجعية التاريخية والسياسية والإنسانية والأدبية، كما أنها حبلى بالملامح الرمزية القابلة للفهم والاكتشاف والتأويل. وهذا يعني أنها لغة موحية ومعبرة وانزياحية انزياحا مقبولا ومعقولا بعيدا عن هلوسات الحداثة وخرق الإبهام وتغر يبات الشعر الأدونيسي، وتمتاز اللغة كذلك بعفتها وسموها الأخلاقي وطهارتها الدينية بعيدا عن ألفاظ الجنس والعهارة والإباحة والكفر والتمادي في البوح بالمجون و الانحلال الخلقي والتغزل المادي الإباحي، ولا تخرج الحقول

الدينية كذلك عن مراجع دلالية معينة كالدين والسياسة والاجتماع والتاريخ والطبيعة والتصوف والأدب والذات والموضوع...

وإذا انتقلنا إلى **التركيب**، فإننا نجد الشاعر الإسلامي يزاوج بين الجمل الاسمية التقريرية الدالة على الثبات والتأكيد والجمل الفعلية الدالة على الحركة والتوتر الدينامكي والدرامي، وهذا يدل على مدى تأرجح الشاعر بين ثنائية الألم والأمل، والشر والخير، والتشاؤم والتفاؤل، كما يلاحظ أن الصياغة التركيبية للنصوص الشعرية تحاكي الصياغة القرآنية أو النبوية أو المنقبية الصوفية أو السرد الحكائي اقتباسا وتضمينا.

وتمتاز **الصورة الشعرية** لدى الشعراء الإسلاميين بالوضوح الدلالي والمقصدي، واعتمادها على المتخيل الديني والمرجع التناصي وإسلامية الرسالة، كما ترتكز هذه الصورة على الانزياح والخرق والرمز بكل أنماطه، وخاصة الرمز الديني والصوفي والتاريخي والطبيعي لتجسيد صراع الذات والموضوع، والخير والشر، والإيمان والكفر، ويبتعد هؤلاء الشعراء عن استخدام الأساطير الوثنية معوضين ذلك بالرمز ووضوح المعنى والدال، و مركزين كذلك على الصورة النفسية والشعورية والذهنية دون نسيان جوانبها الجمالية والفنية، ويحضر التضمين أو الاقتباس باعتباره محسنا بديعيا مهيمنا في القصيدة الإسلامية المعاصرة إلى جانب الطباق والمقابلة.

وتداوليا، ينوع الشاعر الإسلامي ضمائره الخطابية، إذ يوظف ضمير المتكلم للتعبير عن الذات، وضمير الخطاب للحديث عن الموضوع المرجعي، وضمير الغياب للإحالة عن غياب الإنسان أو الموضوع، ويعني كل هذا أن الشاعر الإسلامي يستعمل الالتفات بكثرة وذلك بالانتقال من الذات نحو الآخر، ومن المحلي إلى الوطني، ومن العربي والإسلامي إلى الإنساني.

ويتضح مما سبق، أن القصيدة الإسلامية لهي قصيدة ملتزمة بالدين الإسلامي والهدي النبوي، وأنها قصيدة ذات تصور إسلامي للإنسان والكون والله، وأنها دفاع عن الهوية الحضارية والدينية والعقيدة الإسلامية، وهي ذات نزعة روحية وصوفية وثورية تستهدف تغيير الإنسان من الأسوإ إلى الأحسن عبر الحل الإسلامي، وتنطلق هذه القصيدة كذلك من الذات نحو الموضوع في إطار خطاب شعري جمالي وفني

يعتمد على التناص والتضمين واللغة المهذبة دينيا والإيقاع المناسب بالشاعرية والصدق والحقيقة والعاطفة النبيلة والصورة الشعرية السامية.

هوامش الدراسة

١- د. مصطفى الشكعة: **الأدب في موكب الحضارة الإسلامية- كتاب الشعر** – دار الكتاب اللبناني بيروت، ط١، ١٩٧٣، ص:١٠٥؛

٢- العربي بن جلون: **جدال وسجال**، ص: ٦٤؛

٣- العربي بن جلون: (حوار مع محمد علي الرباوي)، **جدال و سجال**، ص:٦٤؛

٤- د. عبد الباسط بدر: **مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي**، دار المنارة، جدة، ط١، ١٩٨٦، ص:٤٦؛

٥- محمد حسن أبريغش: **الأدب الإسلامي: أصوله وسماته**، دار البشير، عمان، ط١، ١٩٩٢، ص:١٠٨؛

٦- أحمد عبد اللطيف الجدع وحسين أدهم جرار: **شعراء الدعوة الإسلامية في العصر الحديث**، الجزء الأول، ص:٩؛

٧- عمر الملاحي:**تجليات الوعي في القصيدة الإسلامية المعاصرة**، رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا من كلية الآداب، وجدة، المغرب، تحت إشراف الدكتور حسن الأمراني، السنة الجامعية١٩٩٩-٢٠٠٠، ص:٢٤؛

٨ د. محمد علي الهاشمي: (من عيون الأدب الإسلامي –دراسة في شعر محمد مفلح)، **مجلة الأدب الإسلامي**، السنة٢، العدد٦، شوال ١٤١٥هـ؛

٩- محمود مفلح: **ديوان" إنها الصحوة...إنها الصحوة"**، دار الوفاء، مصر، ط١، ١٩٨٨، ص:٨؛

١٠- محمود مفلح: نفسه، صص:٩-١١؛

١١- أحمد مطر: **ديوان" إنني المشنوق أعلاه" قصيدة ما بعد النهاية**، ط١، لندن، ١٩٨٩، ص:٣٨؛

١٢- حسن الأمراني: (أوراق مهربة من زمن الحصار)، **ديوان الزمان الجديد**، دار الآمان، ط١، ١٩٨٨، ص: ١٧١؛

١٣- حسن الأمراني: نفسه، ص: ٩٠؛

١٤- مصطفى محمد الغماري: **ديوان" حديث الشمس والذاكرة"**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦، ص. ص:١٧-١٨؛

١٥- مصطفى محمد الغماري: نفسه، ص:٧٨؛

١٦- انظر سليم زنجير:**مجلة الأمة**، عدد٢٦، السنة الثالثة، صفر١٤٠٣؛

١٧- أدونيس: **أبجدية ثانية**، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص:٢٧؛

١٨- أنظر د. محمد حسن أبريغش: **الأدب الإسلامي: أصوله وسماته**، دار البشير، عمان، ط١، ١٩٨٦، ص.ص:١٤١-١٤٢؛

١٩- صابر عبد الدايم: **مجلة الأدب الإسلامي**، المجلد الخامس، العدد العشرون، ١٤١٩هـ؛

٢٠- د. حسن الأمراني:(كاملية إلى المستضعفين في الأرض)، **مجلة الأمة**، العدد:٦٢، صفر ١٤٠٦، ص: ١٦؛

٢١- د. حسن الأمراني: (كاملية إلى المستضعفين في الأرض)، **مجلة الأمة**، ص:١

١٤- نزيهة الزروالي شاعرة الاغتراب والتذكر

يعد ديوان" **غربت... ولكني أحتفظ بك..."** أول ديوان شعري **لنزيهة الزروالي**(شاعرة مغربية) وقد صدر عن مطبعة **الجسور**، **بوجدة** سنة ٢٠٠٢. وحبرته بالسواد والحزن بعد وفاة أمها التي شكلت لها فراغا أموميا ودفءا شعوريا و سندا حميميا لا يمكن تعويضه وجوديا.لذلك، يندرج الديوان ضمن غرض الرثاء الذي يستلزم التفجع و التحسر و التوجع على فقدان المرثي ثم ذكر مناقبه و خلاله الحميدة و الدعاء له بالمغفرة والرحمة و السقيا، وللراثي بالصبر و العزاء و السلوان. وقد سارت **نزيهة الزروالي** على هذه الخطاطة الرثائية، فذرفت الدموع و أسالت قوافي حزينة، وإيقاعات مرهفة و متموجة بالسواد و الجنائزية خاصة في قصائدها " **دعني لمعاناتي**"، و " **غربت**"، و"**وداعا يا غاليه".**

وعزفت هذه الخنساء الجديدة على إيقاعات الموت و الاغتراب و التذكر والرحيل و الشوق و الحنين و المقابلة بين الماضي و الحاضر ضمن تصور مأساوي إلى العالم. وقد أسلمت الشاعرة نفسها للاغتراب الذاتي والمكاني، و انساقت وراء الحزن الذي نخر جسدها، والدموع التي تغلغلت في حنايا قصائدها، و أرهقت ألفاظها بالأرق و السهاد و التوجع الجنائزي و التمزق الذاتي الأنثوي.

و لم يكن خطاب المناجاة في ديوانها القائم على ثنائية الراثية و الفقيدة إلا خطابا منولوجيا أساسه الحزن و التذويت و الصراع النفسي و التآكل الداخلي.

هذا، وتعاني الشاعرة من الفقدان و الاغتراب الذاتي و المكاني وقسوة الزمان و المكان. لذا، التجأ الشاعرة إلى الأحلام و تذكر الماضي وتحريك الفضاء الأمومي و استرجاع الزمن المفقود. و يتخلل هذا الاغتراب والتذكر إشادة بالمرثية و تعداد لمناقبها و شموخها الوجودي. ولم تكتف الشاعرة بالتذكر و توظيف الخطاب الحلمي، بل حاولت أن تغرس صورة أمها في ذاكرتها، و أن تثبتها في جذور لا شعورها و حنايا شعورها بمثابة نبراس مضي ء أو مثل أعلى في الحياة أو مشكاة تستنير بها في متاهات

هذا الوجود المتقلب؛ أو باعتبارها خزانا للدفء الشعوري المثالي و الوجود الإنساني السعيد و المتكامل.
و تستثمر الشاعرة في ديوانها على مستوى اللاوعي النصي تجارب رثائية مأساوية سابقة مثل تجربة **الخنساء** و**نازك الملائكة** على سبيل الخصوص.
وعلى الرغم من كلاسيكية التجربة الموضوعية، فقد اختارت الشاعرة **قالبا** شعريا جديدا و صياغة حداثية وهي " **القصيدة النثرية**" أو ما يسمى عندي **بشعر الانكسار** أو **الشعر الحر**،إذ تعتمد الشاعرة على **الفضاء** المتقطع أوالفضاء المنكسر مدا و جزرا. وبذلك، تكون قد تحررت من نظام الشطرين ووحدة الروي و القافية و إيقاعية شعر التفعيلة.
ويتسم **بناء القصيدة** بالوحدة الموضوعية و العضوية، و كذلك بالاتساق والانسجام، إذ يتمحور الديوان كله حول تيمة واحدة ألا وهي تيمة الأم في علاقتها بذات الشاعرة وتفاعلها مع الموضوع ألما و أملا. ويحضر البناء الغنائي البسيط في سياقات انفعالية و شعورية متدفقة و مسترسلة عبر وهاد القصيدة و انبطاحها النفسي.
و قد صيغ **العنوان الخارجي للديوان** في إطار جملة فعلية مركبة من الإثبات و الاستدراك يلخص مضمون الديوان في ثنائية: الاغتراب والتذكر، أو الوجود و العدم، أو الغياب و الحضور، علاوة على تداخل ما هو كينوني مادي جسدي وما هو روحي معنوي. و تدل علامات الحذف على مستوى الترقيم على الصمت و البكاء و التأمل و الكون و الخشوع الجنائزي. و تحيل **اللوحة التشكيلية الغلافية** التي رسمها المبدع **رشدي مزور** على الموت والأمل و السكون و الحركة. وقد استعملت الشاعرة عناوين فعلية و اسمية، وعناوين تقريرية وإيحائية داخل المتن الشعري الدالة على الثبات و الحركة و التأكيد و التوتر و الألم و الأمل.
وتخلصت الشاعرة **إيقاعيا** من صرامة الوزن الخليلي و تفعيلات التقعيد **النازكي** في" **قضايا الشعر المعاصر**"، وتبنت إيقاعات القصيدة النثرية التي تستند إلى هارمونية الإيقاع الداخلي وتنغيمات التوازي الصوتي والتعادل الصرفي و التركيبي و الدلالي و آليات الائتلاف و الاختلاف البديعي. و تلتجىءالشاعرة إلى عدة مكونات لخلق موسيقية قصائدها الشعرية مثل: التكرار الصوتي و التجانس اللفظي:

ولم أنتبه...
لم أنتبه...
أن السنين تمضي...
و العمر يمضي...
لترحلي فجأة
و تتواري في الغياب
كيف سرقني الوقت
ولم أنتبه...
و انتبهت فقط [1]

بل تعمد الشاعرة إلى تكرار مقاطع شعرية بعينها ولازمات تصريعية لخلق الثراء الموسيقي و التجانس الإيقاعي كما في قصيدتها **تأشيرة المرور**[2]. وتحضر القافية المقيدة بسكون لتوقف الإيقاعات الموسيقية في أواخر الأسطر الشعرية في كثير من الأحيان لإضفاء التنغيم و الإيقاع الداخلي على القصائد الشعرية، علاوة على موسقة القوافي في مواقع مختلفة من الديوان. و تستند الشاعرة تارة إلى القافية الموحدة والمتقاطعة و المتعانقة، وتارة أخرى إلى القافية المتراكبة و المرسلة بعفوية مطبوعة كما هو الشأن في هذا المقطع الشعري:

ليت الزمن يعود بي للوراءْ
لأستدرك ما ولى...
و أستجدي رضاك عزاءْ
ليت الزمن يعود بي للوراءْ
لأقدم لك قلبي
قربانا
وحياتي فداء...[3]

و تساهم الأصوات المهموسة (السين، الصاد، الكاف، التاء، الحاء....)، في تأزم الجو النفسي و خنقه شعوريا و تحريك التوتر الدرامي و الغنائي في ثنايا القصائد، و شحن المواقف بانفعالات ذاتية مأساوية خانقة لتظهر بعد ذلك الأصوات المجهورة (الميم، النون، اللام، الراء...)، لتحمل إلى

الشاعرة و القاريً معا روح الأمل و رعشة المستقبل و حركة الحياة عبر سياقات التذكر و الاسترجاع و استشراف اللحظات القادمة.
ويخلق **التدوير الشعري** صيرورة تكامل الجملة الشعرية واتساق النفس الشاعري و إثراء موسقة القصيدة كما في المثال التالي:

إليك شوقي
أقدمه باقة شعر
فهل وصلك شعري؟
وهل صادفت
في الشعر شوقي؟
منك شعري
و إليك شعري
كلماته... حروفه
قطفتها كالورد
من شفتيك[٤]

ونجد في بعض الأحيان كلمات موزونة بطريقة عفوية مثل: إيقاعات الرجز و المتدارك و المتقارب، وفي بعض الأحيان تغلب النثرية على بعض أسطر القصائد الشعرية، وتتجاوز الحركات نطاقها المسموح بها إيقاعيا(أربع حركات يعقبها ساكن)، كما في الأمثلة الموالية:

كيف سرقني الوقت
لأقدم لك قلبي
فهل وصلك شعري...[٥]

وتخرج **لغة** الشاعرة الأنثوية الانفعالية عن معاجم الذات والموت و الشعر و الطبيعة على غرار ذاتية الرومانسيين و مأساة الوجوديين. وغالبا ما تقوم الشاعرة بتكسير تقريرية الجمل و خطا بيتها المباشرة **بأساليب** إنشائية شاعرية كالاستفهام و التمني والنفي والاستدراك و النداء والأمر لخلق الوظيفة الشعرية و الإيحائية الأدبية.
وإذا انتقلنا إلى **الصور الشعرية** في ديوان الشاعرة، وجدناها مفعمة بالذاتية والانفعالية وحزن المأساة. وتحضر بعض القصائد الشعرية الجميلة مثل.(**ولكني أحتفظ بك...**)، و(**تأشيرة المرور**)، و (**لو خيروني...**)،

وقصائد أخرى. ولكن ثمة قصائد تقريرية مباشرة تنقصها الإيحائية والصياغة البلاغية، وهي المهيمنة في الديوان، و هذا يعود إلى نثرية الإيقاع كما هو الشأن في (غربت...)، و (وداعا... يا غالية).
و عليه، فقد وظفت الشاعرة صورة التشبيه الحسية للتصوير و البيان والاستعارة للتشخيص و أنسنة الطبيعة و المجاز و الرموز الطبيعية لخلق صورها الفنية التي انحصرت بين صور فنية مستهلكة و صور موحية أحسنت استعمالها في سياقها النصي و الشاعري. ولهذه الصور الانزياحية الحسية و المجردة مراجع تخيلية كالذات و الطبيعة و الواقع الموضوعي...
ويلاحظ حضور **ضمير** المخاطب بكثرة من خلال جدلية الذات المتكلمة والموضوع المخاطب تغريبا و تذكرا. وهذا يبين مدى حضور الوظيفتين: الانفعالية و التأثيرية في الديوان.
و تسم الأنثوية **الصياغة الأسلوبية** في قصائد الشاعرة، ناهيك عن الانفعالية و التذويت و التمزق النفسي و استقطار الدموع لخلق صورة الحزن و المأساة و الضياع الوجودي.

و خلاصة القول: فكل من يقرأ هذا الديوان الشعري الأول **لنزيهة الزروالي** سيخرج ببعض الانطباعات و الملاحظات التقويمية منها: سقوط الشاعرة في التقريرية و النثرية الفجة وبعض الأخطاء النحوية(لترحلين فجأة)،[٦] والانكسارات الإيقاعية الكثيرة التي لا تستجيب لشروط الذوق والتلقي الشعري، ولا تنسجم مع خصائص الإيقاع الداخلي لقصيدة النثر.
وتكتفي الشاعرة بالصور الحسية المستهلكة أو المعروفة في الساحة الشعرية، و توظف الرموز الطبيعية المعهودة في الخطابات الشعرية الرومانسية دون الإبداع فيها أو تجديدها أو البحث عن صور شعرية أخرى.
وتعزف الشاعرة عن استلهام الذاكرة و استحضار الأصوات التناصية.لذا أنصح الشاعرة بقراءة الدواوين الشعرية المتميزة من القديم والحديث، وكذلك الكتب النقدية في مجال الشعر، والاطلاع على القضايا الإيقاعية، والاهتمام بالإيقاع و الإنصات إليه سواء أكان خارجيا أم داخليا؛ لأن الإيقاع جوهري ضروري في تشكيل القصيدة الشعرية. و أنصح الشاعرة

بتنويع تجاربها الشعرية و مواضيعها و مصادرها الثقافية و إثراء صورها الشعرية بمكونات رمزية تناصية و مرجعية.
وعلى الرغم من هذه الملاحظات المفيدة للشاعرة، فإن هذه المحاولة الشعرية انطلاقة أولية في استكناه أعماق التجربة الشعرية و الاطلاع على سراديبها و مكوناتها الفنية و تعاريجها التصويرية و التركيبية. و يظهر لنا من خلال هذه الانطلاقة الجنينية، أن الشاعرة لها قدرات واعدة على العطاء والإنتاج و الإبداع و التجريب و التميز. وستكون دواوينها الشعرية في المستقبل – إن شاء الله- باقات فنية زاهية و ناضجة بالثراء و الكمال تستحق الإعجاب و التنويه و الإشادة و المتابعة النقدية، وما ذلك بعسير على شاعرة متوهجة و متميزة و مقتدرة مثل **نزيهة الزر والي** شاعرة الموهبة والتطلع و التحدي الشاعري.

الهوامش:

١- نزيهة الزروالي: **غربت...ولكني أحتفظ بك**....، مطبعة الجسور، وجدة، ط١، ٢٠٠٢، ص:١٢-١٣؛
٢- نزيهة الزروالي: **غربت.... ولكني احتفظ بك....**، ص:٥٥؛
٣- نفسه، ص: ١٩؛
٤- نفسه،ص: ٢٦؛
٥- نفسه، ص:١٣-١٩-٢٦؛
٦- نفسه، ص: ١٢؛

١٥ـ قصيدة النثر أو شعر الانكسار؟

ظهرت في المغرب مؤخرا مجموعة من الكتب و الدراسات تتخذ قصيدة النثر موضوعا لها. ومن أهم هذه الدراسات:

أ- الشعري و النثري *لرشيد يحياوي*-١-

ب-شيخوخة الخليل، بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية *لمحمد الصالحي*.-٢-

ج- القصيدة الرؤيا: دراسة في التنظير الشعري *لحسن مخافي*.-٣-

د- في شعرية قصيدة النثر *لعبد الله شريق*.-٤-

وفي هذه الدراسة، سنركز على المحاولة التي ألفها الأستاذ عبد الله شريق، وهي دراسة مكثفة في ستين صفحة تقريبا. وتتضمن جوانب نظرية و تطبيقية علاوة على بعض التوصيات و المقترحات. وتستند هذه الدراسة إلى خمسة فصول على النحو التالي:

١- الحداثة و التراث في الشعر العربي المعاصر؛

٢- إشكالية قصيدة النثر العربية؛

٣- تحولات الشكل و التجربة في الشعر المغربي المعاصر؛

٤- تجربة قصيدة النثر في المغرب: التصور النظري و الإنجاز النصي؛

٥- قصيدة النثر وإشكالية الإيقاع.

و تمتح مرجعية عبد الله شريق في هذه الدراسة من كتابات الشكلانيين الروس ومن رواد الشعرية الغربية أمثال: هنري ميشونيك، وجون كوهن، و جاكبسون، وجان مولينو، وطامين، و الانفتاح على رولان بارت، وروني ويليك، وأ سطين وارين.أما على المستوى العربي، فينهل من كتابات أدونيس ومحمد بنيس و كمال أبو ديب و شكري عياد و يمنى العيد و محمد مفتاح ومحمد العمري.

ويلاحظ على هذه المرجعية التنوع والثراء المعرفي و التوفيق بين الحداثة العربية و الغربية، والانفتاح على التراث الشعري العربي الأصيل. وهذا إن دل على شيً، فإنما يدل على مدى سعة ثقافة عبد الله شريق و تمكنه من أدوات الشعر و مفاهيم الشعرية الإجرائية.

و ينطلق عبد الله شريق على المستوى النظري من تقديم نمذجة تصنيفية لإبدالات الشعر المغربي الحديث و المعاصر و تجاربه حاصرا إياها في:
١- التجربة الكلاسيكية
٢- التجربة الرومانسية
٣- التجربة الواقعية
٤- التجربة الإسلامية
٥- التجربة الحداثية
وقد استخلص الباحث هذا التقسيم من خلال قراءته للشعر العربي بصفة عامة، و المغربي بصفة خاصة. و يضيف كذلك تقسيما للتجربة الشعرية المرتبطة بالشكل إلى ثلاثة أنماط:
١/ التجربة الشعرية العامة المرتبطة بحركة شعرية أو جيل معين من الشعراء في مرحلة تاريخية محددة.
٢/ التجربة الشعرية الفردية الخاصة بشاعر معين.
٣/ التجربة الشعرية النصية المرتبطة بنص شعري معين أو بمجموعة من النصوص.
وبعد ذلك، يرى الدارس أن الشكل الجديد أو شكل الشعر الحر يضم مجموعة من التجارب الشعرية، كالتجارب الواقعية ذات الأبعاد الاجتماعية و السياسية التي تسترشد بالواقعية الاشتراكية، وتجارب يتداخل فيها الوجدان الفردي مع الوجدان الجماعي، وتجارب صوفية ووجودية، وتجارب ذات أبعاد إسلامية.
ولقد تناول عبد الله شريق إشكالية الحداثة و التراث في الشعر العربي المعاصر، والمغربي خصوصا، مبينا أن الشعر المعاصر اتخذ طابعا حداثيا من سماته: الغموض والرمزية والتشكيل البصري.
و يلاحظ أن هناك كسادا شعريا بسبب غياب القارئ و تمييع الحداثة، والتخلي عن توظيف التراث الإيجابي توظيفا إبداعيا فنيا يخدم العمل الأدبي ويحقق الحداثة و العولمة الحقيقية. وقد ذكر مجموعة من الأوهام الأدونيسية التي ميعت الحداثة، و سجلت انفصال الشاعر عن تراثه؛ كوهم الزمنية والاختلاف عن القديم و المماثلة والتشكيل النثري و الاستحداث المضموني.

هذا، ويسجل الدارس ثلاثة مواقف من توظيف التراث في الشعر:

١- موقف تقليدي محافظ يمثله التيار التراثي الذي يرتكن إلى الاجترار و تقديس الماضي.
٢- موقف حداثوي ضعيف أو قليل التعامل مع التراث وانفتاحه على الحداثة الغربية باعتبارها مصدر الإبداع و التجديد و الفرادة والتميز.
٣- موقف حداثي يتعامل مع التراث برؤية فنية إبداعية. وكثير من تجارب الشعر المغربي المعاصر على الخصوص تندرج ضمن الموقف الأخير.

ويحدد الباحث كذلك طبيعة التعامل مع التراث في هذا الشعر المعاصر، فيقرر أن هناك ثلاث طرائق في التوظيف:

١- طريقة ديكورية بسيطة للرموز التراثية.
٢- طريقة جزئية لبعض الرموز التراثية.
٣- طريقة كلية لبعض الرموز التراثية.

وبعد هذا التصور النظري العام حول طبيعة الشعر المغربي والعربي: تصنيفا و نمذجة لتجاربه و تعامله مع التراث، ينتقل الباحث إلى قصيدة النثر لدراستها أجناسيا و نظريا و تطبيقيا.

يرفض عبد الله شريق مصطلح« قصيدة النثر» وكل المفاهيم التي تمت بصلة إليها؛ لأن هذا المفهوم يجمع بين جنسين متناقضين، كل واحد له ثوابته و قواعده. بينما قصيدة النثر هي إبدال من إبدالات الشعر العربي الحديث و أحد أشكاله الجديدة؛ لذلك يختار مصطلح «التجربة الشعرية الجديدة»، بدلا من(القصيدة النثرية) التي هي ترجمة حرفية ل« poème en prose»، عنوان كتاب سوزان برنارSusan Bernard -٥- الصادر سنة ١٩٥٩. وقد عملت مجلة «شعر» اللبنانية على إشاعة هذا المصطلح في الساحة العربية الأدبية والنقدية. وقد سبب هذا المفهوم بلبلة أجناسية وتلفيقا مما جعل الدكتور عز الدين المناصرة يكتب دراسة بعنوان: قصيدة النثر جنس كتابي خنثى-٦-، أي يجمع بين مقومات الشعر والنثر.

أما عبد الله شريق فينطلق من داخل جنس الشعر ليعتبر المنتوج الجديد تنوعا من تنويعات الشعر و إبدالاته قائلا: إن« القارئَ المتتبع سوف يلاحظ

أن النماذج الجيدة في قصيدة النثر تتوفر على هذه الخصائص [الشعرية مثل:التشكيل اللغوي، والتشكيل الإيقاعي، والرؤيا الشعرية]، أما النماذج الضعيفة في مستواها الفني و الإبداعي فهي أقرب إلى النثر العادي من الشعر علما بأن الجنس الأدبي، ونحن هنا بصدد الشعر، يخضع للتحديد والتحول الداخلي و ليس ذا طبيعة، مع محافظته طبعا على هويته الأساسية و عناصره الجوهرية المميزة له كنوع أدبي».-٧-

و يذهب الباحث إلى أن قصيدة النثر ظهرت في العالم العربي« منذ أواخر الخمسينيات مع الماغوط وأنسي الحاج و يوسف الخال وغيرهم، تطويرا وتحويلا لتجربة أدباء المهجر. أما في المغرب فلم يتبلور[هذا الشكل الجديد] إلا مع أواخر السبعينيات على الرغم من المحاولات المحدودة التي ظهرت من قبل»-٨-.

و إذا كان كثير من المبدعين و النقاد يرفضون هذا المولود الجديد الذي يسمى (قصيدة النثر) بسبب إهماله للإيقاع الخارجي-٩-، فإن عبد الله شريق يعترف بشعريته إذا كانت النصوص جيدة و التجارب الإبداعية صادقة ذات رؤيا إنسانية وفلسفة جادة، ولا تنفصل عن تراثها بشكل من الأشكال، وترتكز، بالتالي، على التشكيل الإيقاعي؛ لأنه دال جوهري عند هنري ميشونيك، بينما الوزن الخارجي ليس ضروريا مادامت هناك دوال إيقاعية أخرى تساهم في إثراء الإيقاع الداخلي للقصيدة كالتكرار الصوتي، و التوازي بكل أنماطه، والتجانس الإيقاعي، والترديد الموسيقي، و التشكيل الهندسي لفضاء النص.

وعلى مستوى التطبيق، اختار عبد الله شريق متنا شعريا مغربيا يشكل ما يسمى ب(قصيدة النثر) أو(التجربة الشعرية الجديدة).وقد اعتمد على نصوص مجموعة من الشعراء المغاربة أمثال: محمد بوجبيري، وحسن نجمي، ووفاء العمراني، وإدريس علوش،وعز الدين حمروش، وحسن الوزاني،وعبد السلام موساوي، وإدريس عيسى، ومحمد عبد الغني، والزهرة المنصوري، وأحمد هاشم الريسوني، وأحمد محمد حافظ ،ومحمد حجي، ووداد بنموسى، وجمال موساوي...

و استخلص الباحث من خلال قراءته لهذه النصوص الشعرية مجموعة من الملاحظات و الاستنتاجات قد تساهم في تجنيس قصيدة النثر و تقعيدها،

وتتمظهر في انطباعات تقويمية و تصورات نظرية و منهجية يراد منها توجيه دفة هذه التجربة الشعرية الجديدة و تأطيرها تأطيرا إيجابيا.
و هكذا يصل الدارس إلى أن الشعر المغربي المعاصر«عرف نفس التحولات الكبرى التي عرفها الشعر العربي بالمشرق في الأشكال والتجارب العامة، مع اختلافات جزئية نسبية، و هو في الوقت الراهن يتنازعه شكلان حداثيان عامان هما: شكل الشعر التفعيلي أو الحر، و شكل الكتابة الجديدة أو قصيدة النثر. وأحيانا تتداخل مميزات هذين الشكلين في بعض النصوص. أما شكل القصيدة التقليدية فقد أصبح حضوره ضعيفا ومحدودا.»-١٠-
فعلى مستوى البناء النصي الهيكلي ثمة ثلاثة أنواع:
١- نصوص قصيرة مقتصدة على شكل ومضات أو مشاهد وصور تلتقط حالات و لحظات محددة بإيجاز وكثافة.
٢- نصوص قصيرة أو متوسطة الطول ذات بناء شبه دائري يقوم على التوازي التركيبي و الدلالي.
٣- نصوص طويلة نسبية متعددة المقاطع و ذات طبيعة مركبة و متنامية في بنائها يتقاطع فيها الغنائي مع السردي أو الدرامي، أو يهيمن أحدها عليها.
و إذا انتقلنا إلى الإيقاع، فهناك كذلك ثلاثة أشكال من النصوص الشعرية:
١- نصوص لا تهتم كثيرا بالإيقاع إلا ما جاء عفويا، وتعنى أكثر بشعرية الصور و التركيب و الدلالة.
٢- نصوص توظف التكرار و التوازي.
٣- نصوص يتقاطع فيها أحيانا إيقاع التفعيلة مع إيقاع التكرار و التوازي من غير خضوع للتقنينات العروضية الصارمة.
أما على مستوى اللغة و التركيب، فيلاحظ أن النصوص الشعرية النثرية المغربية توظف إما لغة الانزياح والخرق والرمز، و إما لغة الحديث اليومي، وإما تستعمل أسلوب السرد والحوار.
و ينتج عن هذا تعدد للرؤى الشعرية العامة؛ إذ تصدر بعض النصوص الشعرية الجديدة عن رؤية ذاتية، أو رؤيا يتشابك فيها الوجدان الفردي بالوجدان الجماعي، و تنفتح على آفاق اجتماعية ووطنية و إنسانية، وهناك

نصوص تهيمن عليها ظلال الرؤيا الصوفية اجترارا و تناصا و امتصاصا، كما توجد ملامح الرؤيا الوجودية والسريالية في نصوص أخرى.
ومن ثم، فقصيدة النثر في المغرب- يقول الدارس- اتخذت أشكالا« ورؤى متباينة، ونهلت من منابع متعددة، فهي تجربة تتقاطع فيها النصوص الطويلة و القصيرة، البسيطة و المركبة، ويتداخل فيها الغنائي و السردي، الدرامي و التشكيلي، الزمني واللازمني، ويتشابك فيها الذاتي والإنساني، اليومي و الواقعي، الصوفي و المأساوي، الفوضى و النظام، الوحدة و التشظي، الانسجام واللا نسجام... وهي ذات مستويات شعرية متفاوتة، فيها النثري البسيط والشعري المتألق، و فيها السطحي و العميق، والمقلد، وفيها السطحي والعميق، و المقلد المكرر و المبدع الخلاق»-١١-
وعلى مستوى الاقتراحات، يوصي عبد الله شريق الشعراء المعاصرين أو شعراء التجربة الشعرية الجديدة ألا يتخلوا عن التراث، وأن يوظفوه توظيفا إبداعيا جيدا، بطريقة يتطلبها السياق والمقال و الرؤيا الشعرية قصد خلق حداثة متميزة. ويدعو كذلك إلى عقد مؤتمر عربي أدبي حول قصيدة النثر تحت إشراف اتحاد الأدباء العرب أو اتحاد كتاب المغرب أو بيت الشعر في المغرب، أو أية مؤسسة ثقافية عربية أخرى، بحضور الشعراء و النقاد لإيجاد مصطلح بديل ل«قصيدة النثر». وقد سمعنا فعلا حسن نجمي رئيس اتحاد كتاب المغرب يقترح في برنامج الاتحاد لهذه السنة(٢٠٠٣- ٢٠٠٤) عقد مؤتمر عربي لقصيدة النثر. و هذا المؤتمر ليس فقط لتحديد المصطلح كما يقول الدارس، بل أيضا في- رأيي- و هو الأهم لوضع معايير تجنيسية لهذه القصيدة الجديدة و تقنينها؛ وإلا سيتعذر علينا و على النقاد والمبدعين أن يميزوا بين الشاعر و المتشاعر و الشعرور و الشويعر.وقد لاحظنا في هذا العقد الأخير زخما من النصوص الشعرية تدعي أنها تنتمي إلى قصيدة النثر ،وهي لا علاقة لها بالشعر أصلا ولا بالقصيدة النثرية أيضا. فلا يعني أن نوظف الانزياح والاستعارات والغموض والإبهام لندعي بأننا شعراء، فكل الناس يوظفون هذه الخصائص في كلامهم وليسوا شعراء؛ لأنهم يحيون بهافي حياتهم.

ويقترح الباحث كذلك اقتراحا آخر ويشدد عليه أيما تشديد ألا وهو ضرورة حرص شعراء التجربة الشعرية الجديدة على التشكيل الإيقاعي الذي يختلف اختلافا كثيرا عن قواعد الوزن الخليلي و بنوده في القافية و الروي.
ومن خلال قراءتي المتواضعة لهذه الدراسة المفيدة والمركزة، أرى أنها دراسة نظرية و تطبيقية و توجيهية تقوم على النقد الأجناسي أو شعرية «قصيدة النثر».بيد أن هناك بعض الملاحظات الإضافية على هذه الدراسة التي لا تنقص من قيمتها، بل تعمق النقاش في ما تطرحه من آراء ومفاهيم.
باديً ذي بدء، يلاحظ في البداية التداخل في الفصول و تكرار في الأفكار والمعلومات؛ وهذا راجع إلى أن الكتاب عبارة عن مقالات منفصلة قيلت أو أعدت لتقال في مهرجانات و ندوات خاصة بالشعر المغربي المعاصر.
ويلاحظ أيضا أن الدارس لم يحدد قواعد التجربة الشعرية الجديدة و معاييرها التجنيسية بدقة وضبط واضح مادام يبحث في شعرية قصيدة النثر، كما أن أدوات التشكيل الإيقاعي في القصيدة الجديدة كالتكرار والتوازي...محدودة جدا، بينما هناك أنماط إيقاعية و دوال موسيقية كثيرة يمكن استمدادها من التراث البلاغي و الشعري القديم أو من خطاب الصور البلاغية الغربية«La rhétorique» .
ولم يحدد لنا الدارس كذلك الاستحداث المضموني في هذه النصوص الشعرية أو ما تميزت به القصيدة النثرية على مستوى المواضيع والتيمات و الأبنية بالمقارنة مع القصيدة التفعيلية المغربية أو العربية بصفة عامة.ولم يبين لنا السياق التاريخي و السوسيولوجي الذي أفرز هذا الخطاب الشعري الجديد في المغرب و دلالات انكساره في علاقته بالواقع، علما أن ما ذكره الباحث من حيثيات سياقية خارجية تنطبق كذلك على الشعر التفعيلي. وما ينبغي أن يثار هنا كذلك، هل شبع القارئ المغربي من النصوص التفعيلية؟!!وهل كانت هناك نماذج جيدة ارتاح لها المتلقي؟!! وعلى ماذا يعبر هذا الكساد في الدواوين الشعرية وانقطاع القراء عن الإقبال على دواوين الشعرية المغربية؟!! وهل وصلنا إلى مرحلة قصيدة النثر واللاعقلانية، ونحن لم ندخل بعد إلى مرحلة العقل والنظام و التقنين وشفافية الديمقراطية؟!! هل يعقل أن نقفز إلى اللاعقل ونحن لم نجرب العقل بعد أن تخبطنا في «البيان» خبط عشواء؟!!

وإذا انتقلنا إلى المصطلح الذي يرتضيه الأستاذ عبد الله شريق«التجربة الشعرية الجديدة»، فنجده غير واضح؛ لأن المعيار الزمني هنا غير محدد بدقة لوجود تداخل في الأجيال و قفز على النصوص؛ إذ هناك من يكتب شعر التفعيلة ومازال الشعراء يكتبونها، وفي نفس الوقت هناك من يكتب الشعر المنثور، ويمكن في أية لحظة أن تفاجئنا تجربة شعرية جديدة، فيصبح هذا المعطى لا يعبر عن هذا الجديد. لذلك أسمي شخصيا هذه التجربة الشعرية الجديدة إما بالشعر الحر، و إما بشعر الانكسار.وماكان يسمى بالشعر الحر سيسمى بشعر التفعيلة؛ لأن ما كتبه السياب و نازك الملائكة ينبني على احترام التفعيلات العروضية، وهنا أوافق تسمية جبرا إبراهيم جبرا الذي يقول:«الشعر الحر، ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو (free verse) بالإنجليزية (vers libre) بالفرنسية. وقد أطلقوه على شعر خال من الوزن والقافية كليهما. إنه الشعر الذي كتبه والت وايتمان، وتلاه فيه شعراء كثيرون في أدب أمم كثيرة. فكتاب الشعر الحر بين الشعراء العرب اليوم، هم أمثال محمد الماغوط و توفيق صايغ وكاتب هذه الكلمات. في حين أن قصيدة النثر هي القصيدة التي يكون قوامها نثرا متواصلا في فقرات كفقرات أي نثر عادي»-١٢-

وهذا المفهوم نجده كذلك عند سركون بولص الذي يعد من أبرز رواد قصيدة النثر في الشعر العربي منذ الستينيات من القرن الماضي:« نحن حين نقول قصيدة النثر فهذا تعبير خاطئٌ وفي الشعر العربي عندما نقول قصيدة النثر نتحدث عن قصيدة مقطعة، وهي مجرد تسمية خاطئة. وأنا أسمي هذا الشعر الذي أكتبه بالشعر الحر كما كان يكتبه إيليوت وأودن وكما يكتبه شعراء كثيرون في العالم الآن، وإذا كنت تسميها قصيدة النثر فأنت تبدي جهلك؛ لأن قصيدة النثر هي التي كان يكتبها بودلير و رامبو ومالارميه وتعرف ب(Prose Poem)أي قصيدة غير مقطعة».-١٣-

إذا، فالشعر الجديد ينطبق عليه مصطلح الشعر الحر؛ لأنه يتحرر من الوزن والإيقاعات العروضية المعروفة، أي- باختصار-إن قصيدة النثر قتلت الخليل و أعلنت شيخوخته على حد عنوان كتاب محمد الصالحي.-١٤-

و أفضل مصطلحا آخر أكثر تعبيرا و دقة ألا وهو " شعر الانكسار"؛ لأن القصيدة الجديدة كسرت كل شيءٍ، وخرجت عن كل معايير الكتابة الشعرية القديمة والتفعيلية وأوغلت في الانزياح و التمرد والخرق والفوضى على كل الأصعدة والنواحي الموضوعية والفنية و التشكيلية.

و يذهب عبد الله شريق إلى أن البدايات الأولى لقصيدة النثر ظهرت " في المشرق منذ أواخر الخمسينيات مع الماغوط و أنسي الحاج ويوسف الخال و غيرهم، تطويرا و تحويلا لتجربة أدباء المهجر."-١٥- لكن أرى أن شعر الانكسار أو قصيدة النثر ظهر أو ظهرت مع بداية الشعر التفعيلي منذ أواخر الأربعينيات؛ بل يمكن أن نجد للشعر المنثور جذورا قديمة و حديثة تعود إلى السرد القديم، و إلى كتابات مصطفى صادق الرافعي خاصة في كتابه" *رسائل الأحزان*"، وكتابات المهجريين أمثال: جبران خليل جبران وأمين الريحاني و ميخائيل نعيمة...

ويذهب شربل داغرفي كتابه *الشعرية العربية الحديثة* "إلى أن قصيدة النثر" لم تكن، تاريخيا وإنتاجيا، منفصلة أبدا عن حركة الشعر الحر. فبداياتها ترقى بدورها إلى نهاية الأربعينيات مثل حركة (الشعر الحر). كما أننا نجد شعراء يكتبونها منذ بداية الخمسينيات. وفي مجلة *الآداب* تحديدا. إنهم شعراء من سورياو فلسطين، لامن لبنان فقط: محمد الماغوط، جبرا إبراهيم جبرا، توفيق الصايغ، نقولا قربان، أنسي الحاج..."-١٦-، بل يرى شربل داغرأن" ديوان *سربال* للشاعر السوري أو رخان ميسر، الذي نشر بعد موته في ١٩٧٩، عن منشورات اتحاد كتاب العرب بدمشق... يكشف عن وجود قصائد نثرية ترقى إلى نهاية الأربعينيات."-١٧-

ومن الضروري بعد كل هذا أن نحدد مجموعة من الضوابط والمعايير التجنيسية لتحديد شعر الانكسار أو ما يسمى بقصيدة النثر على حد تسمية سوزان برنار، وهي معاييراستنبطناهامن الدراسات التي كتبت حول قصيدة النثر أو التجربة الشعرية الجديدة كما يسميها عبد الله شريق.

و إليكم هذه المعايير و الضوابط التي تحدد إلى حد ما شعرية *شعر الانكسار*:

١- إعلان نية التجنيس أو القصدية في الكتابة،

٢- الإيقاع الداخلي أو إيقاع التجربة؛

٣- الانسياب أو الجريان المسترسل؛
٤- الانكسار و التشويش والتمرد والتمرد على الانتظام؛
٥- اللاعقلانية؛
٦- بلبلة الأنواع الأدبية؛
٧- نثرية اللغة؛
٨- تكسير أفق القارئ و تخييب توقعه على مستوى التلقي؛
٩- الإكثار من الإبهام والغموض؛
١٠- التنويع في التشكيل الفضائي و البصري؛
١١- الجمع بين الشاعرية و النثرية؛
١٢- التمادي في الانزياح و الخرق الأسلوبي و البلاغي؛
١٣-التجريب و التثوير نحو المجانية والفوضى و التبعثر و التمرد؛
١٤- الوحدة النصية بدل وحدة البيت أو الجملة الشعرية؛
١٥- التكثيف الإيحائي و التركيب الإشراقي؛
١٦- تيمات الحداثة(الجنوح نحو الذات والجنون والروح والحرية والثورة على العقل والتقنين و حضارة المدينة...)؛
١٧- الشعر الرؤيا.

و خلاصة القول: يبقى عمل عبد الله شريق في هذه الدراسة القيمة عملا مثمرا و مفيدا لا يستهان به. ولايمكن لأي باحث إذا كان يدرس القصيدة النثرية القفز عليه لما يطرحه من أدوات و مفاهيم في مقاربة القصيدة النثرية: فهما وتفسيرا، أو تفكيكا و تركيبا. ولايمكن كذلك الاستغناء عن هذا العمل لما يزخر به من توجيهات و مقترحات هامة و مقاربات نظرية وتطبيقية و أجناسية ناجعة و فعالة ، ولاسيما أن هذه المحاولة بداية جادة لطرح الأسئلة و الإشكاليات المتعلقة بشعرية هذه الكتابة الجديدة و طريقة التعامل معها إبداعا و نقدا و توجيها، وإلا سيبقى باب القصيدة النثرية مفتوحا لكل من هب و دب، وسيؤدي ذلك إلى تمييع الشعر و كساده كما هو الواقع الآن.

الهوامش:

١-رشيد يحياوي: الشعري و النثري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠١؛

٢- محمد الصالحي: شيخوخة الخليل، بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠٣؛

٣- حسن مخافي: القصيدة الرؤيا، دراسة في التنظير الشعري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠٣؛

٤-عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠٣؛

٥- Bernard, Susan : Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours .Librairie Nizet, Paris, ١٩٥٩.

٦- د.عز الدين المناصرة: قصيدة النثر جنس كتابي خنثى، منشورات بيت الشعر، فلسطين١٩٩٨؛

٧- عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، ص:١٦؛

٨- نفسه، ص:٢٨ الهامش؛

٩- مثل نازك الملائكة في كتابها: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٦/١٩٨١، ص: ٢١٣؛

١٠- عبد الله شريق:نفسه، ص:٢٩؛

١١- نفسه، ص:٤١؛

١٢- محمد جمال باروت: (الحداثة الأولى)، المعرفة، العدد٢٨٣-٢٨٤، ١٩٨٥، ص:١٢١؛

١٣- سركون بولص: (حوار)، نزوى، عدد٦، أبريل ١٩٩٦، ص: ١٨٨؛

١٤- محمد الصالحي: شيخوخة الخليل، بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠٣؛

١٥- عبد الله شريق: نفسه، ٢٨؛

١٦- شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص:٦٠؛

١٧- شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص: ٦٠، الهامش.

١٦- قراءة في ديوان" سنابل الزمن"

صدر للشاعر الحسين القمري(شاعر من المغرب) ديوانه الرابع عن دار البوكيلي للنشر في طبعته الأولى سنة ٢٠٠٥م تحت عنوان" **سنابل الزمن**" في ست وتسعين صفحة من الحجم المتوسط. ويضم الديوان ١٨ قصيدة شعرية بين ماهو عمودي(تحية عابرة) وما هو تفعيلي(القصائد الأخرى).

أ- المكون الدلالي:

يستهل الشاعر ديوانه الشعري بقصيدة عنوانها (موشحات وجدية)، يتفرع عنوانها الرئيسي إلى عناوين فرعية (تحية عابرة- حسن الأمراني).
في تحية عابرة،يعلن الشاعر حبه الجنوني لمدينة وجدة مدينة المغنى والأدب والشعر والفرح والأصدقاء. وبعد ذلك يستعير شخصية حسن الأمراني ليدخل معها في تفاعل إحالي وتناصي ليؤكد جدلية الماضي والحاضر، ويلعن صمت المدن وانكسار الواقع العربي. وفي هذا الصدد، يتغنى الشاعر بالأمل المفقود والمستقبل الضائع والشوق إلى التغيير والتطهير والانبعاث. وقد فرضت الشخصية المستلهمة على الشاعر استعمال نوع من السجل اللغوي وهو السجل الديني والصوفي الذي يتقاطع مع السجل الوصفي الواقعي.
وفي قصيدته(الحرف مرآتي... وهذا الكون غاباتي) تتخذ القصيدة طابعا صوفيا وروحيا إذ يستنطق الشاعر حروف الإبداع التي يرى بها الكون وجمال الطبيعة رغبة في الوصال والتجلي واللقاء الرباني، ويتحول الشعر إلى رؤيا صوفية تبحث عن أسرار الملكوت الرباني عبر تمظهرات الخفاء والجلاء.أما في قصائد(قصائد على عتبات الصيف) يصبح المكان بؤرة الريشة الشعرية من خلال رصد البحر بزرقته

وجماله الأخاذ والطفولة البريئة تنغمس في ظلاله وأمواجه تذكر الشاعر بماضيه وأمسه وسماء مدينته الحبلى بالعطاء وسنابل الفرح المعسول والغد السعيد.

وإذا تتبعنا تيمات الديوان وجدناها لا تخرج عن جدلية الذات والموضوع أو الإنسان والواقع عبر وسيط الشعر والإبداع. ومن المكونات الدلالية للديوان نجد: المكان- الذات- الوطن- الأمة- الشعر- الموت- الحنين- الطفولة- الطبيعة- الروح...

ويلاحظ أن الشاعر يعزف تارة على إيقاع الموت والرحيل والفقد خاصة عندما يستحضر مجموعة من الأشخاص المبدعين والمفكرين الذين أثروا الساحة الثقافية المحلية والوطنية مثل القاضي قدور ومحمد الكغاط ومحمد زفزاف ومحمد منيب البوريمي ومحمد الخمار الكنوني ورفاييل ألبرتي ومحمد شكري) و يعزف تارة أخرى على نبرة الإشادة والتمجيد والتذكر من خلال استحضار المكان أو الماضي أو الاشتراك في نفس الهم الشعري مثل: محمد السرغيني ومحمد عزيز الحبابي وعبد الكريم الطبال وحسن الأمراني.

ويمكن الحديث عن عدة أنماط من القصائد الشعرية في الديوان. ويمكن توضيحها على الشكل التالي:

١- **<u>القصيدة الواقعية الانتقادية</u>:** هي التي يهجو فيها الشاعر الواقع المتردي ويشخص عيوبه الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية (قصيدة كرسي)؛

٢- **<u>القصيدة الصوفية</u>:** قصيدة الأوراد الروحانية والانغماس في أدراج التجلي المقامي ومراتبه العلوية القدسية(الحرف مرآتي...وهذا الكون غاباتي ، صلاة الورد)؛

٣- **<u>القصيدة الرثائية</u>:** هي قصيدة الموت والرحيل والانكسار الأبدي (محمد منيب البوريمي، محمد زفزاف، محمد الكغاط، محمد الخمار الكنوني، محمد شكري...)؛

٤- **<u>القصيدة المكانية</u>:** هي قصيدة ترصد المكان وتجسد معالمه الفنية والثقافية والجغرافية والرمزية:(الشاون، تحية عابرة، أغنية لأطفال المخيم، سماء الريف...)

٥- **القصيدة الذاتية**: هي التي يتغنى الشاعر فيها بذاته وكينونته وتمزقه النفسي، ويستعمل فيها الأنا بكثرة وصيغ الانفعال وتعابير التذويت والتآكل الذاتي كما هو الشأن في قصيدته (الشاعر)؛

٦- **قصيدة التذكر والحنين**: هي القصيدة التي يستحضر فيها الشاعر أصدقاءه والراحلين عنه ويتذكر عبرها الشاعر رحلة الصبا والحنين إلى الماضي وذكرياته الحلمية، كما هو الشأن في قصائده (حسن الأمراني و الدكتور محمد السرغيني ومحمد عزيز الحبابي وقصيدة اعتذار لعبد الوهاب البياتي وتنويع على مقام العوفي...)؛

٧- **قصيدة الشعر**: هي قصيدة الإبداع وتفكيك سنن الشعر ولغة انزياحه وفضح الكتابة وآلياته التناسلية والإنشائية مثل:(الشعراء، الكتابة)؛

٨- **القصيدة الوطنية:** هي قصيدة يستحضر فيها الشاعر قسمات الوطن وملامحه ومشاكله ومظاهر الجمال والعشق(الإقامة غرب المتوسط- أغنية لأطفال المخيم...)؛

٩- **القصيدة القومية**: ترتكز القصيدة على البعد القومي والوجودي للذات المبدعة في علاقتها بالمكان والزمان والوضع العربي كما نجد في قصيدته(حالة طوارىء دائمة- عازف بغدادي...)؛

١٠- **القصيدة المستنسخة**: يتفاعل معها الشاعر تناصا وحوارا أو تدعيما وإحالة كما فعل في الصفحة(٧٧) عندما اقتبس قصيدة رافاييل ألبرتي الشاعر الإسباني المعاصر.

ب- المكون الفني:

إذا تأملنا تركيب قصائد الشاعر نجد أنواعا من التراكيب كالتركيب الغنائي الانفعالي(تحية عابرة)، والتركيب الحكائي ذي الطابع القصصي والسردي إلى حد ما كما في قصائد(حسن الأمراني، الحرف مرآتي، تنويع على مقام العوفي...)، ولكن يبقى هذا التركيب الشعري بسيطا لكونه تركيبا غنائيا في عمومه ولم يصل إلى التركيب الدرامي المعقد دراميا أو قصصيا

وجدليا وسيكولوجيا، ويعني هذا أن المنولوجية أو المناجاة هي الغالبة على قصائد الشاعر وذلك باستعمال تعابير ذاتية وانفعالية وتضخيم ضمير الأنا، وحتى الآخر أو ضمير المخاطب **أنت** يستحضر عبر سياق التذويت وضمير التكلم.

وإيقاعيا، لقد استعمل الشاعر القصيدة الخليلية ذات البناء السيميتري في قصيدته (تحية عابرة) ونظمها على البحر البسيط بإيقاعاته الطويلة الرنانة بالأنوثة والشاعرية الوصفية لينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تجريب النسق التفعيلي في جل قصائده الشعرية الأخرى منوعا في إيقاعاته العروضية بين الرجز والمتدارك. ويلاحظ أن الشاعر يكثر من نغم المتدارك تنويعا ووقفا ونظما وتدويرا. وهذا الإيقاع قريب من لغة المحاكاة والسرد والواقع، وهو ميسم الشعر المعاصر. إلا أن هذا الإيقاع يقتل غنائية الشعر وموسيقيته وسيميتريته التنغيمية مما يبعد هذا الشعر عن القارىء قراءة وتقبلا. فمهما بلغ الشعر المعاصر من التجريد الرمزي والإيغال في الصورة الشعرية فإنه لا يستطيع أن يعوض موسيقا الشعر العمودي أوالخليلي. كما لا يلتزم الشاعر بالقافية إلا ما أتى بطريقة عفوية. وتتخذ هذه القافية عند الشاعر عدة مظاهر يمكن حصرها في مايلي:

١- **القافية الموحدة**: هي القافية التي يتحد أخرها في كل القصيدة أو جزء منها كما نجد في القصيدة العمودية(تحية عابرة) أوفي النوذج التالي:

بأي احتراق
وأي انكسار أطل على حافة الظلمات
وأستل من حرقة الكلمات
دليلي إلى لحظة ماكرة (ص٣٣) ؛

٢- **القافية المرسلة:** نتحدث عنها عندما تخلو القصيدة من توالي الروي أو القافية أو لا تظهر إلا بعد عدة أسطر مثل هذه الأسطر الشعرية:

الهواء إليك

رسولي
دعيه يحدثك عن جسد
يتضور شوقا
لينفض عنه غبار السنين
ويلهو
على سمر بابلي يخبىء أسراره
في الصباح
لينشرها في المساء(ص٣١)؛

٣- **<u>القافية المتعانقة:</u>** هي التي يتعانق فيها الرويان بالشكل التالي: أ- ب- ب-أ كما في النموذج التالي:

وتنشر بين السوانح ريش الحمام
فكيف رحيلك ياصاحبي
في البراري التي يتربص فيها الخراب
وفي المدن اليتناسل فيها النعام؟(ص٤١)؛

٤- **<u>القافية المتقاطعة:</u>** هي التي تتقاطع فيها القوافي على الشكل التالي: أ- ب- أ- ب كما في النموذج الموالي:

فلقد كان عيشك فينا
حدائق يولد منها الرجاء
وقد كان صيتك فينا
منابر يولم منها الوفاء(ص:٥٧-٥٨)؛

٥- **<u>القافية التي تغيب وتظهر أو القافية المتراكبة:</u>** كما في قصيدة رحيل الأحبة" على صفحة الماء" ص:٤٤-٤٥.

ومن حيث الإيقاع الداخلي، نجد الشاعر قد وظف نوعا من التوازي القائم على استخدام اللازمة الشعرية(الحرف مرآتي) والتكرار الصوتي واللفظي و المزاوجة بين الأصوات المهموسة

والمجهورة الدالة على جدلية الموت والحياة والتي تترجم لنا رؤية الشاعر الوجودية الإنسانية التي يتقاطع فيها ماهو صوفي ووطني وقومي.

ومن حيث الجملة، يستخدم الشاعر جملا فعلية بكثرة، وهي تترجم لنا الحركية والتوتر والفعل السردي الحكائي والدرامي، وتترجم لنا جدلية الصراع بين الذات والموضوع وبين الماضي والحاضر. كما أن خلو بعض القصائد من علامات الترقيم ماعدا علامة الاستفهام تترجم لنا مناجاة الشاعر وانسياب الحركة والفوضى الدرامية والتمزق النفسي الداخلي والبوح المستمر عبر التذكر والحنين. ويلاحظ أن هذه الجمل الشعرية جمل بسيطة أكثر مما هي مركبة وتعتمد على الإثبات والنفي، والإخبار والإنشاء بسبب التذويت والطابع الغنائي لقصائد الديوان.

ومن حيث النص الموازي، يستخدم الشاعر عناوين أساسية وعناوين فرعية، ولكن لا يستثمر العناوين المقطعية على غرار بعض الشعراء المغاربة كعبد الرحمن بوعلي ويرد العنوان الديواني الخارجي في صيغة جملة اسمية مركبة من : خبر+ مضاف إليه، على غرار العناوين الرومانسية. وبذلك يأخذ العنوان صيغة الجملة الإسمية الدالة على الثبات والتأكيد. ويترجم لنا العنوان" سنابل الزمن" بعد التذكر والحنين إلى الماضي والصبا كما يحيل على النضج والعظمة والعطاء والشموخ والقمم المثمرة التي أثرت وأعطت الكثير للآخرين. وقد أتت اللوحة التشكيلية لتترجم ذلك طبيعيا وواقعيا ورمزيا وأيقونيا.

وتمتاز لغة الحسين القمري بالإيحاء والرمزية والشاعرية والغموض الدلالي والانزياح الصوفي والخلل بين المحور التركيبي والدلالي من حيث التخريب الدلالي لتحقيق الوظيفة الجمالية والشعرية، من خلال استعمال لغة المجاز والمشابهة والإحالات الكنائية والأسطورية(أساطير الرماد- الأطلس- أوديسا...) وتوظيف الرموز المكانية(يافا – أريحا- الشاون- العراق-الرباط..) والرموز الأدبية(عبد الوهاب البياتي، لوركا، رفاييل ألبيرتي...)، والرموز الطبيعية(الورد، الضياء، الشمس، الغيم...)، والرموز

الدينية(المصحف، البراق، الأنبياء)، والرموز التاريخية(الفجاءة، التتار). كما يحضر التشخيص الاستعاري بشكله الرمزي الذي يتطلب التـأويل وإرجاع الباطن إلى الظاهر، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على مدى تمكن الشاعر من آليات الكتابة الشعرية ومدى انفتاحه على المبدعين الآخرين قراءة وتناصا واستنساخا. كما أن الضمائر الإحالية من متكلم ومخاطب وجمع تدل على جدلية المواقف وانتقالها من الأنا إلى الغير ومن الطابع الفردي الذاتي إلى الطابع الجماعي والإنساني.

خاتمة:

بعد هذه القراءة الوجيزة، أقول بكل موضوعية: إن الشاعر الحسين القمري متحكم في ناصية الشعر، ويتقن حرفته جيدا، كما أنه مثقف شغوف بالقراءة وسماع الآخرين، والدليل على ذلك الإحالات والمرجعيات الثقافية والأعلام التي ذكرها وهي كلها سنابل الزمن. ولكن تعجبني نصوصه الشعرية العمودية أكثر من نصوصه التفعيلية لما فيها من إيقاعية وجمالية لافتة للنظر. لكن السؤال الذي يطرح في هذا الصدد: هل القارىء المعاصر قادر على التجاوب مع هذا الديوان برمزيته وباطنيته وغموضه الانزياحي؟!!! أم نترك الحكم لسوق الكتاب ليجيبنا بالجواب الصحيح عن طريق المبيعات والمرجوعات وعدد النسخ المطبوعة.